

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Chronique du mouvement automatiste québécois

1941-1954



LANCTÔT
ÉDITEUR

CHRONIQUE DU MOUVEMENT AUTOMATISTE QUÉBÉCOIS

1941-1954

**de François-Marc Gagnon
est le cinquante-cinquième ouvrage**

publié chez

LANCTÔT ÉDITEUR

et le onzième de la collection

« L'HISTOIRE AU PRÉSENT ».

Autres titres parus dans la même collection

Claude Corbo, *LETTRE FRATERNELLE, RAISONNÉE ET URGENTE À MES CONCITOYENS IMMIGRANTS*

Georges Dor, *ANNA BRAILLÉ ÈNE SHOT (ELLE A BEAUCOUP PLEURÉ)*, essai sur le langage parlé des Québécois

Pierre Bourgault, *LA COLÈRE. ÉCRITS POLÉMIQUES*, tome 3

Andrée Ferretti, *LE PARTI QUÉBÉCOIS: POUR OU CONTRE L'INDÉPENDANCE?*

Guy Bouthillier, *L'OBSESSION ETHNIQUE*

Donald Guay, *LA CONQUÊTE DU SPORT/LE SPORT ET LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE AU XIX^e SIÈCLE*

Georges Dor, *TA MÉ TU LÀ? (TA MÈRE EST-ELLE LÀ?)*, un autre essai sur le langage parlé des Québécois

Robert Lahaise, *LIBÉRALISME SANS LIBERTÉ, 1830-1860*

Le Cercle Gérard-Godin, *TANT QUE L'INDÉPENDANCE N'EST PAS FAITE, ELLE RESTE À FAIRE*

André d'Allemagne, *LE PRESQUE PAYS*

François Marc Gagnon

Jean Dubuffet, Aux sources de la figuration humaine, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972

La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des Indiens du Canada au xvi^e siècle, Montréal, éditions Bellarmin, 1975

Premiers peintres de la Nouvelle-France, Québec, ministère des Affaires culturelles, 2 vol., 1976. Avec la collaboration de Nicole Cloutier

Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre, Montréal, Éditions 1978

CHRONIQUE DU MOUVEMENT

AUTOMATISTE QUÉBÉCOIS

1941-1954

Ces hommes des sauvages, Montréal, Libre Expression, 1984

Hommes effarables et bestes sauvages, Montréal, Borel, 1986, avec la collaboration de Denise Pétel

Paul-Émile Borduas, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988

Images du castor canadien xvi^e-xviii^e siècles, Québec, Septentrion, 1994

du même auteur

Jean Dubuffet, *Aux sources de la figuration humaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972

La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle, Montréal, éditions Bellarmin, 1975

Premiers peintres de la Nouvelle-France, Québec, ministère des Affaires culturelles, 2 vol., 1976. Avec la collaboration de Nicole Cloutier

Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre, Montréal, Fides, 1978

Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings. 1942-1958, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978. Avec la collaboration de Dennis Young

Ces hommes dits sauvages, Montréal, Libre Expression, 1984

Hommes effarables et bestes sauvages, Montréal, Boréal, 1986, avec la collaboration de Denise Petel

Paul-Émile Borduas, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988

Images du castor canadien XVI^e-XVIII^e siècles, Québec, Septentrion, 1994

21e Internet: <http://www.21e.com>
Adresse électronique: info@21e.com
Tél.: (514) 273-9008
Tél.: (514) 270-6303
H2V 1G7
Ottawa, Québec
1660, avenue Ducharme
LAKSOT Éditeur

CHRONIQUE DU MOUVEMENT AUTOMATISTE QUÉBÉCOIS 1941-1954

LANCTÔT
ÉDITEUR

LANCTÔT ÉDITEUR

1660A, avenue Ducharme

Outremont, Québec

H2V 1G7

Tél.: (514) 270.6303

Télec.: (514) 273.9608

Adresse électronique: lanedit@total.net

Site Internet: <http://www.total.net/~lanedit>

Illustration de la couverture:

Paul-Émile Borduas, *Sous le vent de l'île*, 1947, huile sur toile © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo de l'œuvre: J. Sargent.

Mise en pages et maquette de la couverture:

Folio infographie

Distribution:

Prologue

Tél.: (514) 434.0306/1.800.363.2864

Télec.: (514) 434.2627/1.800.361.8088

Distribution en Europe:

Librairie du Québec

30, rue Gay-Lussac

75005 Paris

France

Télec.: 43.54.39.15

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada de l'aide accordée à notre programme de publication. Nous remercions également la SODEC, du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de son soutien.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

© LANCTÔT ÉDITEUR et François-Marc Gagnon, 1998

Dépôt légal — 4^e trimestre 1998

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-89485-057-3

Avant-propos

L'ambition du gros ouvrage que nous présentons aujourd'hui au public est véritablement modeste. Nous nous sommes proposé de faire la *chronique* d'un mouvement d'art québécois, probablement le seul avec celui des plasticiens que nous ayons jamais eu, le mouvement automatiste, qui a regroupé autour du peintre Paul-Émile Borduas, puis du poète Claude Gauvreau, un certain nombre de jeunes artistes et intellectuels — certains très jeunes comme nous le verrons — qui partageaient les mêmes idées et les mêmes convictions plastiques, inspirées, surtout les premières, du surréalisme européen, mais ayant assez d'originalité sur le plan pictural pour qu'il vaille la peine de s'intéresser à son histoire. Notre intention était de retracer année par année la vie du groupe automatiste, d'expliquer comment ce mouvement d'art, au sein duquel certes les peintres ont eu une grande importance, mais pas exclusivement, puisqu'il comporta aussi des danseuses, des poètes, même un médecin et psychanalyste, d'expliquer donc comment ce mouvement d'art en est venu à poser ce geste véritablement radical que fut la publication en 1948 du manifeste *Refus global*, manifeste qui marque la fin de la vieille « idéologie de conservation » au Québec, pour reprendre l'expression de Marcel Rioux, et l'accession définitive de notre milieu à la modernité. C'est dire que nous avons voulu nous intéresser à l'histoire des idées, à leur genèse, mais aussi à leur développement à la fois dans le groupe et autour de lui.

Nous nous proposons donc de faire le récit de la vie d'un mouvement d'art. Dans quelle mesure la naissance du mouvement automatiste a-t-elle constitué un progrès par rapport à ce qui l'a précédée? Nous verrons que cette question a été fortement débattue tout au long de son histoire. Et donc, loin d'être extérieure au problème et même lui donnant son sens, cette question fait partie de l'histoire du mouvement. Ce n'est pas que

nous attachions tant d'importance à cette notion de progrès. L'apparition d'un phénomène ou d'une entité n'est pas forcément synonyme de progrès. L'avènement d'un régime totalitaire, par exemple, ou d'une politique fondée sur le racisme ne sont pas des progrès. Il est vrai que, dans le cas de la naissance d'un mouvement artistique contemporain, l'idéologie de l'avant-garde a marqué si profondément les esprits qu'il est difficile d'éluder la question. Pourquoi le simple fait que ce mouvement d'art moderne ait paru digne d'attention semble-t-il impliquer qu'il soit considéré comme « meilleur » que ce qui le précède? Révolutionnaire plutôt? Si l'on veut, la révolution étant une puissante métaphore du changement. « Histoire d'une révolution culturelle » porte en sous-titre une histoire de l'influence du surréalisme sur la littérature québécoise. « *The Automatists seriously hoped to revolutionize the status quo...* » porte en exergue la plus récente histoire du mouvement automatiste.

Nous étudierons sur une assez courte période (1941-1954) les activités d'un petit groupe de personnes — les quinze signataires de *Refus global* — à travers, notamment, leurs innombrables rencontres, leurs échanges d'idées et d'œuvres, leur concorde et leurs dissensions, leurs manifestations, expositions, publications, etc. Nos sources seront de toute nature, mais les écrits y tiendront la meilleure place. Et, bien sûr, il en résulte un récit ou, comme l'annonce le titre, une *chronique* du mouvement automatiste québécois.

Pourtant, dans le récit que nous entreprenons ici, il y a trois facteurs qui pourraient le distinguer du récit traditionnel. Tout d'abord, c'est un récit qui part du présent, qui est écrit d'un « lieu » spécifique. Après avoir été longtemps défini comme un ailleurs de l'Europe, le Québec, d'où nous écrivons, réclame le privilège d'un temps qui lui soit propre. On nous assure que « l'histoire-généalogie de la nation » ne fait que suivre le modèle de l'Europe d'hier, qu'elle n'est qu'une « contamination du présent par le passé¹ », ce qui revient à prendre bien légèrement un héritage dont on est les premiers responsables... Une culture mieux enracinée que la nôtre peut bien se payer le luxe d'une histoire non événementielle. Elle a peu à perdre. Ses artistes sont trop prestigieux pour être menacés par toutes les entreprises de « déconstruction » ou de « définition » auxquelles on voudra bien les soumettre dans les écoles. Mais c'est un luxe que nous ne pouvons pas nous payer.

1. François Furet, *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 13.

C'est un récit qui se voudrait conscient de l'être, c'est-à-dire qui voudrait être explicite sur ses intentions et sur ses moyens. Un récit conscient de sa nature s'affirme tout d'abord comme une construction de l'esprit. C'est un récit qui renonce à l'idée que les faits parlent d'eux-mêmes; un récit qui sait que les faits sont des constructions, des fictions; *factum, fictio*. Aussi bien, le genre de récit que nous voudrions défendre ne récusé pas les questions au point de départ. Au contraire, en s'interrogeant sur l'avènement d'un mouvement d'art, notre récit entend faire l'histoire d'une prise de conscience de l'existence de ce mouvement par une société donnée. Nous nous demanderons: Quand le groupe automatiste a-t-il commencé à se percevoir comme un groupe distinct dans cette société? Quand a-t-il pris conscience qu'il était à l'avant-garde des mouvements d'art du Québec? Quels ont été les principes d'exclusion qu'il s'est donnés? Quand cette conscience de groupe s'est-elle étendue à l'extérieur de lui? Quand et comment le groupe a-t-il été perçu comme distinct? Quelles conséquences cela a-t-il eues pour chacun des membres du groupe? Quand et comment sa position confortable à la tête du mouvement artistique québécois a-t-elle été mise en question? Sur quelle base et par qui?

De plus, notre récit ne s'en tiendra pas au temps linéaire. Nous y avons vu surtout un principe de classification de nos données. Disposer sur un axe chronologique l'ensemble des faits que nous sommes arrivé à établir relève d'une exigence taxinomique. Notre première catégorie est bien l'avant et l'après, mais ce n'est pas la seule! D'ailleurs, pourquoi la technique du récit nous contraindrait-elle à tenir rigide-ment à un temps linéaire? Certes, nous n'avons que faire de l'histoire cyclique et des fameuses lois de l'histoire. Mais nous avons appris du cinéma, qui lui-même la tient de la littérature — pensons à *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot — la technique du *flash-back*, des histoires segmentées, parallèles, convergentes, puis divergentes, sans parler du suspense et des effets de retardement et d'accélération que nous tenterons de mettre à profit.

Il faut distinguer l'histoire-discipline de l'histoire vécue, l'*Historie* de la *Geschichte*². Le récit historique portant sur le mouvement automatiste, comme la biographie de son fondateur, Paul-Émile Borduas, intéresse l'avènement de la modernité au Québec, que l'on peut choisir de définir peu utilement comme un progrès ou une décadence, mais qui, pour la

2. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 293.

génération québécoise d'après-guerre, s'est révélée une expérience décisive, souvent déterminante des options de toute une vie par la suite.

Notre récit est aussi conscient de l'effet de réel qu'il veut produire en multipliant les renvois et les références, en dressant de longues listes de noms propres, en donnant toutes les précisions géographiques et chronologiques souhaitables. Nous espérons du même coup rendre service aux chercheurs, au risque de parfois lasser le public.

Le deuxième facteur tient au traitement des sources écrites. Si l'événement est unique et non interchangeable, la façon de le rapporter dans un texte obéit aux contraintes du genre littéraire, de modèles antérieurs, d'ambitions rhétoriques qui en font un signifiant beaucoup moins simple que le signifié. Ce qui est vrai de tout texte l'est encore plus des textes journalistiques, dont nous avons fait un usage abondant. La critique journalistique est particulièrement répétitive et enthousiaste d'elle-même. Elle se passe ses bons mots, nous ressert ses formules d'articles en articles avec une constance affligeante. Mais on peut y suivre le lent « progrès » de l'acceptation des idées nouvelles, tellement lent que le gros de cette histoire porte plus sur les résistances, les inerties rencontrées que sur les illuminations de tel ou tel chroniqueur exceptionnel. Comme le dit Jacques Le Goff, on peut « appliquer certaines méthodes structuralistes à l'étude des documents historiques, à l'analyse des *textes* (au sens large) », sans pour autant croire qu'il faille les appliquer « à l'explication historique proprement dite³ ».

Enfin, le troisième facteur tient à la nature d'une partie de notre documentation : l'œuvre d'art. Dès qu'elle paraît dans notre discours, nous changeons de registre. Certes, l'œuvre d'art n'échappe pas totalement aux déterminismes historiques. Elle subit et exerce des « influences » ou, si l'on veut, obéit à des « résonances ». Elle se conforme à des courants, y résiste ou les crée. Mais, par son essence même, elle échappe au temps, elle est sur la ligne de feu de notre résistance contre la mort. Que les œuvres des Borduas, Riopelle, Leduc, Barbeau, Ferron ou Mousseau nous touchent encore est bien le signe qu'elles ne sont pas réductibles à leurs intentions et aux circonstances qui les ont vues naître.

C'est par rapport à la notion de mouvement artistique que toutes les pièces retenues dans notre récit prennent leur sens. C'est aussi ce qui le rend apparemment vulnérable, car on a pu affirmer, et cela dans les rangs

3. Aux textes, mais aussi bien aux images. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 28.

mêmes de ceux dont nous nous apprêtons à faire l'histoire, qu'il n'y a pas eu véritablement de *mouvement* automatiste, mais seulement des individus qui se sont rencontrés, ont échangé des idées et des formules d'atelier, mais qui ont le plus souvent eu des divergences, parfois sur des matières essentielles. L'histoire vécue aurait de la peine à se reconnaître dans l'histoire écrite.

On a avancé par exemple que jamais personne ne s'est dit un beau jour: « Je fais de l'automatisme⁴ », et que ce n'est qu'après coup que l'on a commencé à parler sinon d'une école, du moins d'un mouvement automatiste. Cette idée, avons-nous dit, est souvent exprimée par ceux qui ont vécu l'aventure automatiste, à commencer par Jean-Paul Riopelle et Claude Gauvreau. Elle prend souvent la forme d'un rejet *a priori* de la démarche historique comme telle. Faire l'histoire du mouvement automatiste, une tâche impossible? C'est ce que Riopelle tentait d'expliquer à Marcel Bélanger au cours d'une interview à Radio-Canada, le 21 juillet 1981:

Non, tout ce problème avec l'art, je crois qu'il est défini ici par une fausse interprétation des choses. C'est qu'on veut en faire une histoire, faire l'historique des mouvements. Si on pense à la réalité, c'est tellement loin que parmi tous mes amis de l'époque, si on demandait l'interprétation d'un fait en particulier, on aurait autant de versions qu'il y a de peintres. Et si on met les poètes là-dedans, c'est encore pire. C'est ça le problème. Tout le monde prend des détours en disant: « On va savoir ce qui s'est passé. » Comment vont-ils le savoir? On est quelques-uns à l'avoir aperçu et on a tous des versions différentes.

À vrai dire, cette divergence entre les témoignages est le pain quotidien des historiens, comme il est celui des juristes. Elle ne saurait constituer « le problème », comme le croyait Riopelle. En réalité, les choses se compliquent quand les témoins en remettent, faussent les pistes, en inventent. Elles se compliquent, mais l'obstacle ne nous paraît pas insurmontable pour autant. Encore faut-il que l'on ne se fasse pas une image trop simpliste de la « réalité ».

L'entreprise historique aurait une autre limite, plus fondamentale, aux yeux des automatistes. Elle pourrait donner l'illusion que l'on pourrait refaire l'aventure, maintenant qu'on en connaîtrait l'origine, les

4. « À ma connaissance, jamais les peintres que l'on a nommés les "automatistes" ne se sont dit: « Je vais faire de l'automatisme. » Claude Gauvreau, « Débat sur la peinture des automatistes », *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, p. 325.

étapes, les aboutissants. Faire l'histoire du mouvement automatiste? Une tâche équivoque! À ce sujet, Claude Gauvreau servait une sévère mise en garde à son correspondant Jean-Claude Dussault:

Tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai — sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose — est INTÉGRALEMENT INUTILISABLE pour toute activité créatrice.

Ce dont on peut disserter est toujours le passé.

Tout historique, toute analyse, est par nature exercé sur un ou des objets fixés dans l'autrefois. On peut rendre compte de ce qui a eu lieu, on peut s'efforcer de rendre plus compréhensibles et plus tangibles pour la connaissance intellectuelle les fruits d'actes passionnels terminés, mais il est rigoureusement impossible — sous peine d'académisme — d'hypothéquer l'avenir⁵.

Aussi bien, l'histoire ne devrait pas se donner d'autres ambitions que de rendre plus compréhensible et plus tangible ce qui a été. Chaque fois qu'on a cherché à en tirer des *leçons*, surtout esthétiques, on est tombé dans une forme ou une autre d'académisme.

Cela dit, il est facile de comprendre que les témoins d'un événement, les membres d'un groupe, ceux qui ont fait l'histoire ne se retrouvent pas toujours dans le récit des historiens. Il faut rappeler que l'histoire d'un mouvement d'art ou toute autre histoire est toujours une *fiction*, même et surtout quand elle prétend s'en tenir strictement aux faits. Ce caractère fabriqué de toute histoire vient surtout des liens que tisse l'historien entre les divers faits qu'il établit. Sa plus grande contribution tient dans l'établissement de séries signifiantes, ce qui consiste à mettre en relation causale des faits. Déjà parler de *mouvement* constitue une façon d'établir l'une de ces séries signifiantes.

Il nous a paru toutefois que cette série de faits mis en séquence signifiante que nous appelons le *mouvement automatiste* n'est pas arbitraire. Elle ressort à la fois de l'influence qu'exerçait Borduas sur ses jeunes amis et du sentiment qui s'est peu à peu imposé, en vertu de toutes sortes de contingences que nous passerons en revue, de former un groupe homogène ayant ses critères d'appartenance et d'exclusion. C'est la raison pour laquelle, au début de cette étude, nous donnerons une certaine importance à de jeunes artistes comme Charles Daudelin, André Jasmin et Gabriel Filion, qui, même s'ils ne furent jamais considérés comme des

5. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 288.

automatistes, furent ou des élèves de Borduas ou assez indépendants de l'enseignement reçu aux Beaux-Arts pour se lancer dans des expériences picturales originales. Comme, de plus, ils ont souvent davantage attiré l'attention sur eux dans les débuts que les futurs automatistes, il faudra s'interroger sur les fluctuations de la fortune critique de chacun. Nous nous demanderons ce qui a fait qu'à un moment donné de leur trajectoire ils ont été exclus du réseau de diffusion automatiste. Défini ainsi, le mouvement automatiste est moins une école qu'un processus. Ce n'est pas une institution à laquelle on appartenait. C'est une identité que l'on se donnait souvent à la suite d'une douloureuse crise de conscience et qui demandait toujours beaucoup de courage et de détermination à conserver.

Nous nous en voudrions de terminer cet avant-propos sans mentionner les nombreuses personnes qui ont soutenu notre effort durant ce long travail, à commencer par les automatistes eux-mêmes. Nous voudrions en effet dédier cet ouvrage à la mémoire de deux d'entre eux, le Dr Bruno Cormier et le peintre Jean-Paul Mousseau, tous deux décédés et qui l'un et l'autre ont été d'une générosité sans bornes à notre endroit, à la fois en nous donnant accès à leur documentation et en partageant avec nous leurs souvenirs. Grâce à Mousseau en particulier, nous avons pu rencontrer plusieurs autres membres du mouvement automatiste, dont Dyne Mouso, Marcelle Ferron, Thérèse et Fernand Leduc, et nombre des « sympathisants », comme le regretté Yves Lasnier, Robert Roussil, Sam Abramovitch, Gilles Hénault, Claude Vermette, Jean LeFebure et combien d'autres. Nous avons fait la connaissance de Jean-Paul Riopelle quand il avait été question de rédiger un catalogue pour sa grande rétrospective du 26 novembre 1991 au 19 janvier 1992 au Musée des beaux-arts de Montréal à l'occasion de l'ouverture du nouveau pavillon au sud de la rue Sherbrooke. Ce projet n'avait pas abouti alors, mais nous nous sommes repris plus tard en écrivant à quelques reprises (pour la galerie Michel Tétrault International, pour le Musée du Québec et pour les Éditions de l'Homme) sur son monumental *Hommage à Rosa Luxemburg* et d'autres aspects de son œuvre. Nous voudrions remercier tout spécialement Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau et Fernand Leduc, qui non seulement ont lu une partie du manuscrit du présent ouvrage, mais se sont donné la peine de nous écrire de longs et détaillés commentaires que nous avons tenté de mettre à profit le mieux que nous avons pu. Il est vrai que l'ouvrage de Ray Ellenwood, *Egregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, celui de Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en*

fugue, et tout récemment les *Entretiens* de Pierre Gauvreau avec Michel Désautels nous fournissaient déjà des mines de renseignements inestimables sur la carrière de l'un et de l'autre. Celui dont nous avons le plus regretté l'absence durant tout ce travail, c'est Claude Gauvreau. Nous n'avons qu'un souvenir de lui. C'était au cours de l'opération *Déclat*, le 7 novembre 1968 — on y commémorait le vingtième anniversaire de *Refus global* — où, devant un auditoire d'artistes pourtant, il avait lu de sa voix formidable un de ses poèmes phonétiques extrêmement interloquants au milieu de l'hilarité générale. Pauvre Claude, les choses n'avaient pas beaucoup changé pour lui depuis *Bien être*, comme on le verra en lisant notre ouvrage. Jamais nous n'oublierons en tout cas l'impression qu'il nous fit alors : cette assurance, cette force dans l'invention et le verbe, cette poésie à la lettre « exploréenne », pour employer un beau mot qu'il a inventé.

Nous avons bénéficié de nombreuses bourses pour mener notre recherche : des fonds internes de recherche de l'Université de Montréal (CAFIR) en 1991 et en 1993 ; du Fonds pour formation de chercheurs et aide à la recherche (FCAR) de 1989 à 1992 ; et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) de 1991 à 1994, les deux grandes sources de financement en sciences humaines. Nous avons aussi bénéficié, en 1989, pour une période de sept mois, d'une bourse du Conseil des Arts du Canada pour travailler à la biographie de Mousseau. Cette dernière bourse nous permit d'impliquer, avec l'aide financière personnelle de Jean-Paul Mousseau, Ginette Faucher, Ghislaine Racicot et Iris Amizlev, qui travaillèrent chez lui et avec lui, expérience qu'elles ne sont pas près d'oublier, d'autant qu'elles le connurent avant et après sa maladie. C'est grâce au soutien de ces organismes qui, faut-il le rappeler, ne visent pas à l'enrichissement des professeurs, que nous avons pu nous entourer de collègues et d'étudiants exceptionnels. Dans un premier temps, de concert avec les collègues Lise Lamarche, du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal, et André-G. Bourassa, du Département de théâtre de l'UQAM, nous avons travaillé avec Gilles Lapointe, alors inscrit au doctorat en lettres françaises à l'Université de Montréal, Marie-Josée Lafortune, de notre Département d'histoire de l'art, et André Thibodeau, du Département de théâtre de l'UQAM. Gilles Lapointe avait pris en charge les écrits de Claude Gauvreau. Son travail a d'ailleurs été publié à l'Hexagone, l'an dernier, sous le titre *Écrits sur l'art*, le recueil de tous les textes sur l'art de Claude Gauvreau complètement inédits et déjà reconnu comme un ouvrage incontournable. Marie-Josée

Lafortune s'était chargée de ce que nous appelions entre nous la « filière Riopelle », tant ses dossiers étaient nombreux et fournis. André Thibodeau avait quant à lui tenté de reconstituer la carrière de la comédienne Dyne Mouso. Il eut la chance de pouvoir travailler avec elle peu avant sa mort.

Dans un deuxième temps, nous avons approché notre collègue de l'UQAM, Rose-Marie Arbour, qui travaille depuis longtemps sur le statut des femmes artistes au Québec et s'est intéressée tout particulièrement à l'apport des femmes dans le mouvement automatiste. Elle nous a très généreusement fait part de ses découvertes. Gilles Lapointe et Lise Lamarche sont restés attachés au projet, mais entre-temps le premier avait trouvé du travail à l'UQAM. Une nouvelle fournée d'étudiants s'associa au second volet de nos travaux : d'abord Yanick Duchesne, Sophie Renaud et Brigitte Deschamps (de l'UQAM), puis Véronique Rodriguez, Caroline Ohrt, Christine Rolland et Philippe Brosseau (de l'UQAM). Marie-Josée Lafortune, qui nous resta attachée, assura la continuité entre les deux groupes. Caroline Ohrt, qui s'intéressait aux collectionneurs de Borduas, travailla avec Rose-Marie Arbour au problème de l'apport des femmes dans le mouvement automatiste. Véronique Rodriguez se chargea du commentaire historique du texte de Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », qui est évidemment un texte clé pour notre travail. Philippe Brosseau collabora avec Gilles Lapointe à l'édition des *Écrits sur l'art* de Claude Gauvreau. Christine Rolland, dont l'excellent mémoire de maîtrise portait sur l'exposition de Spolète en 1962 — donc sur une période quelque peu postérieure à celle qui nous intéressait —, s'occupa d'entrer nos données sur Mousseau à l'ordinateur. Bien que non associée « officiellement » — entendez financièrement — à notre projet, Louise Vigneault rédigea un brillant mémoire de maîtrise sur la carrière de Françoise Sullivan. Nous tenions à le signaler.

Nous avons toujours eu beaucoup de plaisir à rencontrer notre collègue de l'Université York à Toronto, Ray Ellenwood, qui nous a précédé sur la voie. Son livre magistral *Egregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, publié aux Éditions Exile à Toronto en 1992, nous a été une source d'inspiration constante. Plus qu'une simple *chronique* comme celle que nous proposons aujourd'hui, son livre est une véritable *histoire* du mouvement automatiste. Nous concevons notre travail comme complémentaire du sien et souhaitons ne pas lui faire injure en disant cela.

Mais par-dessus tout — on nous permettra d'abandonner le « nous » académique pour ce seul paragraphe —, je voudrais remercier ma chère

Pnina, ma femme, qui n'a cessé de m'appuyer au cours de ce long travail. Son enthousiasme constant, son ardeur au travail, la beauté de ses œuvres — elle est peintre — m'ont été et demeurent une inspiration constante. C'est pourquoi je lui dédicace cet ouvrage.

FRANÇOIS-MARC GAGNON,
Université de Montréal,
septembre 1996

1941

Genèse de l'automatisme québécois

L'histoire aurait cessé d'être « contenue tout entière dans une pensée généalogique, selon laquelle l'avant explique l'après », nous assure François Furet. On souhaiterait que l'histoire soit un savoir moins obsédé par l'origine, « cherchant à reculer indéfiniment, par l'érudition, le grand secret des commencements¹ ».

On comprend cette méfiance. Elle vient d'un praticien de l'histoire-problème, pour qui « la bonne question, un problème bien posé importent plus — et sont plus rares! — que l'habileté ou la patience à mettre à jour un fait inconnu, mais marginal² ». Mais pourquoi une question portant sur les premiers surgissements d'un phénomène ne serait-elle pas une bonne question, un bon problème? Furet lui-même s'est intéressé à la « naissance de l'histoire », sans pour autant céder à cette « pensée généalogique » du *post hoc, ergo propter hoc*. Il partait d'une constatation: on n'enseignait pas l'histoire à l'époque classique, pour la bonne et simple raison qu'elle n'existait pas encore comme discipline.

Semblablement, nous pourrions dire que l'automatisme n'ayant pas toujours existé au Québec, il a bien fallu qu'il commençât. Et comme on ne conteste pas le rôle prépondérant du peintre Paul-Émile Borduas à l'origine de ce mouvement artistique au Québec, la question de son commencement revient à se demander comment Borduas est arrivé à concevoir l'automatisme pictural au Québec.

On a déduit d'un passage de la causerie que Borduas donna à la Société d'Études et de Conférences le 10 novembre 1942 qu'un texte d'André Breton intitulé *Château étoilé* avait été sinon à l'origine de sa découverte du surréalisme, du moins l'avait assez frappé pour qu'il en fasse, par la suite, une pierre de touche de sa pensée et de son enseignement. Il est vrai que Borduas attachera énormément d'importance à ce

1. François Furet, *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 76.

texte à partir de 1942. Mais il ne nous paraît pas raisonnable de lier l'événement de la découverte du surréalisme par Borduas à la lecture de ce seul texte. Chose certaine, Borduas n'avait pas eu besoin de *Château étoilé* pour entendre parler du surréalisme avant cette date. Mais comment l'établir autrement que par une vague référence aux idées courantes à l'époque, à la *Zeitgeist*?

Il ne s'agit pas de se demander qui, des peintres canadiens avant Borduas, aurait pratiqué le surréalisme sans le savoir (ou en le sachant) — c'est la question qu'André-G. Bourassa³ s'était posée à propos des poètes et des écrivains, non sans courir le risque de déclarer «surréalistes» des œuvres qui, au jugement des spécialistes, n'ont pas grand-chose à voir avec lui. De toute évidence, l'attention portée à ces œuvres était fonction de la notion fort élastique que l'on se faisait du surréalisme avant de commencer l'enquête.

Posons-nous une question beaucoup plus modeste. Quand commence-t-on à parler de «peinture surréaliste» dans les écrits du temps et dans quels termes? Certes, il s'agit d'une question qui porte sur les origines, mais qui évite la remontée *ad infinitum* dans le temps. On aura beau chercher, le mot *surréalisme* n'apparaît guère avant 1920 dans la langue française. De plus, c'est une question qui a l'avantage de ne pas préjuger de la définition à donner au «surréalisme», puisque nous nous intéressons moins à la chose qu'à sa perception. De plus, c'est une question dont la réponse est falsifiable. Il suffit de découvrir un seul texte antérieur à ceux que nous avons repérés pour repousser d'un cran la borne que nous avons établie sans mettre en péril le bien-fondé de notre démarche.

À notre connaissance, la première allusion à la peinture surréaliste dans notre milieu paraît en 1938 sous la plume du peintre Jean-Paul Lemieux, d'ailleurs pour la dénoncer comme une forme d'art morbide, reflet d'une civilisation sans espoir, et qui, à ses yeux, ne valait guère mieux que l'art abstrait, lequel, par son parti pris d'esthétisme hermétique, lui paraissait aussi une voie sans issue⁴.

Par ailleurs, le premier peintre où notre jeune critique d'art crut déceler une influence surréaliste fut Henry Eveleigh. Son tableau *Beach and Escape*, présenté à l'exposition annuelle de la Contemporary Arts

3. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions de L'Étincelle, 1977.

4. Jean Paul Lemieux, «Aperçu sur la peinture contemporaine», *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2.

Society (que nous désignerons désormais par son sigle anglais CAS comme on le faisait à l'époque) aux Galeries Frank Stevens à la fin de 1939, est cité à l'appui de cette thèse. Reynald y voyait une tentative de « mélange de Freud et de Picasso⁵ ». Robert Ayre, parlant du même tableau, tentait d'y faire la part de Picasso et du « surréalisme⁶ ». Mais quand Graham McInnes dira : « *The Beach and Escape* est, je suppose, du surréalisme⁷ », on mesure, à son hésitation, où l'on en était rendu : pas très loin. Cette étiquette restera collée à Eveleigh. Marcel Parizeau verra encore « un vague rappel de Salvator [sic] Dali » dans l'un de ses tableaux de l'exposition annuelle de la CAS à la Art Association en 1941⁸. Maurice Gagnon lui consacra quelques lignes dans l'édition révisée de *Peinture moderne*, en 1943, au chapitre sur le surréalisme, même s'il reproduit de lui en fig. 34 une *Odalisque* qui n'a vraiment pas grand-chose à voir avec ce mouvement. On dirait plutôt un tableau postcubiste à la André Lhote.

En réalité, c'est avec l'exposition d'Alfred Pellan que l'on commence à parler de manière plus soutenue de surréalisme dans notre milieu, sans que cela n'entraîne pour autant que ce soit avec plus de discernement. Certains le confondent encore avec l'art abstrait. Ainsi, Jean-Charles Harvey, le directeur du *Jour*, qui ne fera jamais la preuve d'une bien grande ouverture au surréalisme, parlait déjà d'« abstraction » et de « surréalisme » comme s'il s'agissait de deux termes interchangeable⁹. Même chose chez un certain « Minguel », qui avait tendance à tout mettre dans le même sac : « Pellan vole seul et du premier coup très haut. Qui peut s'en plaindre, même chez ceux qui ne prisent pas trop le surréalisme,

5. Reynald (pseudonyme d'E. R. Bertrand), « Nos aspirants au modernisme absolu », *La Presse*, 23 décembre 1939, p. 45.

6. Robert Ayre, « Contemporary Arts Society Shows Disclose What Is Done In Canada By Artists Who Favor Originality », *The Standard*, 23 décembre 1939.

7. G[raham] M[cInnes], « December Exhibition Here Has Interesting Paintings: Contemporary Arts Society at The James Stephens Gallery Found Especially Refreshing », *The Herald*, 23 décembre 1939.

8. Marcel Parizeau, « La Contemporary Art Society », *Le Canada*, 4 mars 1941, p. 2. L'autre tableau était probablement *Portrait de Kit Shaw*, reproduit dans Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, pl. X, et n'avait absolument rien à voir avec le surréalisme.

9. Jean-Charles Harvey, « Le maître de la peinture canadienne à Montréal », *Le Jour*, 5 octobre 1940, p. 7 ; « Exposition Pellan », *Le Jour*, 19 octobre 1940, p. 7. Ces deux articles font l'éloge de la peinture de Pellan, mais ses articles de 1944 sont beaucoup moins ouverts : « La peinture qui n'existe pas », *Le Jour*, 1^{er} janvier 1944, p. 4 ; « Nihilisme. – L'économie surréaliste », *Le Jour*, 18 mars 1944, p. 1.

l'abstrait, Picasso, Braque, Clay (*sic* pour Klee, bien sûr!) et tous les modernisants¹⁰. »

Ce n'est pas le cas de tous, cependant. Tentant de démêler les influences chez Pellan, certains critiques signalent parfois des réminiscences surréalistes à côté de l'influence cubiste, toujours reconnue comme prépondérante. Marcel Parizeau signale Miró parmi ses sources. Il est le premier aussi à rapporter que « Pellan lui-même se réclame d'un maître autre, presque inconnu ici : Clay [*sic*]¹¹ ». Reynald distingue entre un Pellan « cubiste » et un Pellan « surréaliste », rattachant sans doute « ses appels subconscients aux nerfs comme au cœur...¹² » à ce dernier courant. Enfin, Charles Doyon, plus précis, signale nommément une toile qui lui paraissait devoir davantage au surréalisme, bien qu'il soit difficile de deviner laquelle il avait en vue :

Entrevu le surréalisme. Une toile comme une journée électrique s'apparente à ce genre d'une façon étrange et j'évoque une tension similaire dans la manière de Lurçat¹³.

Il faut attendre la publication du livre de Maurice Gagnon *Peinture moderne* pour que l'on sorte de ces balbutiements. Il est sans contredit le critique le plus au fait du surréalisme et lui avait consacré tout un chapitre de son livre¹⁴. Mais, par contre, sa présentation pour ainsi dire canonique du mouvement n'était pas sans faire problème. Elle doit être examinée de près, d'autant que Gagnon était un critique très proche de Borduas à l'époque. Nul doute qu'au moment où il préparait son livre il avait discuté surréalisme avec Borduas, toujours à l'affût des derniers développements de l'art contemporain.

Dans le livre de Gagnon, le surréalisme était présenté comme une descente « aux tréfonds de l'être », l'artiste surréaliste cherchant à exprimer « tout ce qui remue d'informe et de sans cesse altéré dans le domaine de l'inconscient ». Et de citer Freud, pour rappeler que cet inconscient est « tributaire de la vie sexuelle inavouée ». Mais ce n'est pas tout. Gagnon polarisait sa présentation en opposant l'« intelligence » et la « raison » d'une part, à l'« instinct » d'autre part, déclaré, « maintenant le carrefour

10. Minguel, « Pellan », *La Patrie*, 19 octobre 1940, p. 22.

11. Marcel Parizeau, « Pellan », *Le Canada*, 17 octobre 1940, p. 2. C'est donc chez Parizeau que « Minguel » avait entendu parler de « Clay » pour la première fois.

12. Reynald, « Pellan, notre impressionniste », *La Presse*, 19 octobre 1940, p. 24.

13. Charles Doyon, « Pellan à la galerie des Arts », *Le Jour*, 2 novembre 1940, p. 7.

14. Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, (1941), 1943, p. 99-109.

de notre âme » parce qu'il « met à jour la réelle spontanéité de l'être ». Borduas ne retiendra pas ce mot d'« instinct », quoi qu'en aient dit ses critiques, mais il retiendra l'idée d'une opposition entre la « raison raisonnable » et la sensibilité artistique. Suivant le Freud de *Malaise dans la civilisation*, Gagnon voyait dans l'« instinct » cette zone de pure spontanéité enfouie « sous les couches denses de la civilisation ». Pour lui, « le tourment de chaque être tient de l'incapacité de se débarrasser des vérités sociales imposées à tous ». Le surréalisme nous aurait donc appris que la « vérité intime » de l'homme ne réside pas dans les définitions dogmatiques qui voulaient en faire un animal raisonnable, mais « dans l'instinct, qui, lui, réside dans le subconscient ».

Bien que se réclamant de Freud, Gagnon se faisait de l'inconscient une vue beaucoup plus conforme à celle de Breton qu'à celle du fondateur de la psychanalyse. Breton avait en effet pris ses distances avec Freud sur plusieurs points théoriques importants. Pour Breton, « le rêve serait toujours la réalisation d'un désir¹⁵ ». C'est ce qui rendait fascinantes à ses yeux les prétentions quelque peu ridicules du marquis d'Hervey-Saint-Denys, de « diriger » ses rêves, c'est-à-dire de « réaliser pratiquement ses désirs dans le rêve ». Pour Freud, le rêve réalise bien aussi des désirs, mais ce sont des désirs contradictoires et leur conciliation dans le rêve est toujours le fruit d'une sorte de compromis toujours ambigu. Et, faut-il le préciser, le rêve ne saurait être dirigé avec les méthodes simplistes imaginées par d'Hervey.

Pour Breton, le rêve et la réalité sont des « vases communicants » et l'ambition du surréalisme est de les mettre en contact constamment. Pour Freud, les choses ne sont pas si simples. Breton lui reprochait, sous prétexte que c'était retomber dans le spiritualisme, de déclarer que la « réalité psychique » est une forme d'existence particulière qu'il ne faut pas confondre avec la « réalité matérielle¹⁶ ». C'est que, pour Freud, de la réalité au rêve, il y avait toujours déplacement et déformation. À elle seule, l'irrationalité qui se trouvait au cœur du projet surréaliste le lui rendait suspect.

Freud voyait dans l'art un processus de sublimation, non de dénonciation du sublime, une renonciation difficile à l'instinct, non une transgression des interdits culturels. Plus ambivalent que Georges Bataille sur la transgression, dont il craignait les aspects destructeurs, Breton était

15. André Breton, *Les vases communicants*, Paris, NRF, Gallimard, 1955, p. 12.

16. *Ibid.*, p. 23.

peut-être moins loin de Freud sur ce point. Il est vrai qu'il craignait aussi que le processus de sublimation décrit par Freud conduisît à une plus grande passivité de la part de l'artiste ayant renoncé au désir et cherchant à situer ses œuvres dans la tradition. On sait que les goûts personnels de Freud en matière d'art étaient très classiques, pour ne pas dire très conventionnels.

Comme l'explique Hal Foster¹⁷, cette critique de Freud par Breton se faisait dans un contexte dominé par la psychiatrie de Jean-Martin Charcot, un professeur de Freud, et de Pierre Janet, un de ses rivaux. Janet attachait une énorme importance méthodologique à l'association libre. Freud la pratiquait aussi, notamment dans l'interprétation des rêves, mais jamais pour elle-même. Janet y voyait au contraire la méthode par excellence de l'exploration de l'inconscient. Pour Breton, il y avait un avantage stratégique certain à pencher pour Janet sur ce point, par exemple quand il définissait le surréalisme en termes purement janétiens, comme « automatisme psychique pur [... révélateur du] fonctionnement réel de la pensée¹⁸ ». Cela lui permettait de faire une place beaucoup plus grande que chez Freud aux techniques automatiques, notamment à l'écriture automatique.

Or, pour Breton, la grande révélation de ces expériences automatiques avait été celle d'un inconscient totalement non conflictuel, véritable « champ magnétique », pour reprendre le titre du recueil qu'il avait publié en 1921 avec Philippe Soupault, rendant possibles toutes les associations de mots et d'images. L'inconscient était le lieu de l'unité originelle de l'homme, non de ses répressions primales. On ne pouvait être plus loin de Freud.

C'est bien cette « unité originelle » que visait Gagnon en parlant d'« instinct », qu'il croyait enfoui « sous les couches denses de la civilisation », reportant pour ainsi dire complètement à l'extérieur la source du conflit avec la raison. Il revenait à un mouvement comme le surréalisme de dénoncer les interdits de la culture et de rendre l'homme à la vérité de ses désirs.

L'artiste surréaliste, poursuivait Gagnon, exprimait cette aspiration fondamentale en exploitant les deux grandes voies d'accès à l'inconscient :

17. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts, et Londres, Angleterre, The MIT Press, 1993, p. 2-3.

18. Nous citons la fameuse définition du surréalisme donnée par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*, 1924 ; voir André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p. 40.

le rêve et l'écriture automatique. L'un et l'autre étaient des « révélateurs du subconscient ». L'exploitation des ressources de l'imagerie onirique par les surréalistes européens est bien connue. Sans être à proprement parler des « photographie[s] en trompe-l'œil et en couleurs des images du rêve », selon la formule célèbre de Dali — formule qui ne correspondait même pas à sa pratique réelle —, les tableaux de Delvaux, certains tableaux de Magritte et de Max Ernst et les siens propres, par leurs atmosphères insolites, leurs rapprochements incongrus, leurs éclairages irréels, leur expression explicite du désir... évoquent le monde du rêve.

L'écriture automatique est la deuxième grande voie d'accès à l'inconscient. Certes, elle ne s'oppose pas au rêve et on a pu dire qu'elle en était issue, puisque Breton eut la révélation de ses potentialités dans une vision du demi-sommeil — la fameuse « expérience » de l'homme coupé en deux par une fenêtre dont il est question dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Mais elle s'en distingue. Comme son nom l'indique, l'écriture automatique n'appartenait pas à l'origine au domaine de la peinture. Il s'agissait d'une technique littéraire utilisée pour obtenir des métaphores inédites. Breton s'en était clairement expliqué dans le *Manifeste*, même si ce n'est pas là que Borduas en avait d'abord entendu parler.

Mais comment transposer en peinture une technique si féconde en littérature? Dans *Peinture moderne*, Gagnon s'en remettait encore à la définition de René Huyghe: « sous un thème vague, source d'associations d'images, ils [les peintres surréalistes] laissent flotter leur pensée et enregistrent, par le jeu spontané des lignes, ses pulsations, les ébauches ou les rappels d'objets qui y naissent ou s'y défont ». Mais il illustrait cette définition par un tableau de Chagall: *Moi et le village*, 1911. Entre deux profils, celui du peintre et celui d'une tête de vache, étaient regroupés tout ce qu'on pouvait leur associer spontanément: un fermier et sa femme, un village avec ses maisons et son église, une fermière et sa vache, un arbre en fleurs... La peinture automatiste était donc conçue comme l'exacte transposition de l'association libre des psychologues. Le peintre procédait par rapprochement d'images, comme le poète procédait par association de mots, pour aboutir dans l'un et l'autre cas à des métaphores: visuelles dans un cas, verbales dans l'autre. Gagnon citait aussi *Persistance de la mémoire*, 1931 de Dali comme le parfait exemple d'une peinture surréaliste où l'on pouvait voir des « montres déformées en mollusques pendant dans l'aridité d'une terre ancestrale ». On avouera cependant qu'il est difficile d'en faire un meilleur exemple d'écriture automatique que le tableau de Chagall. Dans l'un et l'autre cas, la balance a penché du côté

de l'onirisme et a manqué la graphie propre à l'écriture, le geste qui trace spontanément des formes sur la feuille à dessin, comme dans les fameux dessins automatiques d'André Masson par exemple. Borduas devait bientôt révéler à Gagnon, comme nous le verrons au chapitre suivant, ce que pouvait être une véritable transposition de l'écriture automatique en peinture.

Cette perception de l'art surréaliste donnait donc une place prépondérante à la notion d'association libre. Elle ne faisait aucune place aux inquiétudes soulevées par ses premiers praticiens, les psychiatres de l'école de Janet. Autant la méthode d'association libre était pour Janet la grande voie d'accès à l'inconscient, ou, comme disait Breton, au « fonctionnement réel de la pensée », et révélait en particulier le caractère « dissocié » des phénomènes psychiques, autant il craignait que sa pratique excessive contribuât à la « désintégration de la personnalité ». Breton s'était moqué de ces inquiétudes. Loin de contribuer à la « désintégration de la personnalité », les techniques automatiques, et éminemment l'écriture automatique, permettaient la réconciliation de toutes les grandes antinomies de la vie.

C'est par l'appel à l'automatisme sous toutes ses formes et à rien d'autre qu'on peut espérer résoudre, en dehors du plan économique, *toutes* les antinomies qui, ayant préexisté à la forme de régime social sous laquelle nous vivons, risquent fort de ne pas disparaître avec elle. Ces antinomies demandent à ce qu'on s'emploie à les lever parce qu'elles sont ressenties cruellement, comme impliquant elles aussi une servitude, mais plus profonde, plus définitive que la servitude temporelle et que cette souffrance, pas plus que l'autre, ne doit trouver l'homme résigné. Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort mêmes¹⁹.

Loin de révéler un inconscient dissocié à la Janet, ou hanté de perversions infantiles à la Freud, donc, les techniques automatistes donneraient accès à une faculté originaire, opérante encore chez les « primitifs » et chez les enfants, dont Breton, Borduas et Gagnon après lui se faisaient une idée beaucoup plus romantique que Freud en particulier.

Mais l'expérience automatiste des surréalistes — spécialement celle des notations de rêve et d'écriture automatique — ne fut pas sans poser

19. André Breton, *La clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 18.

quelques problèmes, non seulement ceux que soupçonnaient Janet ou Freud, mais sur le plan même où Breton entendait se tenir. Déjà à l'époque du *Second manifeste*, 1930, Breton avouait que l'intérêt « a quelquefois peine à se soutenir » dans certains textes d'écriture automatique. « L'apparition d'un poncif indiscutable », ajoutait-il, « à l'intérieur de ces textes » demandait explication. Il en voyait « la faute [...] à la très grande négligence de la plupart de leurs auteurs qui se satisfirent généralement de laisser courir la plume sur le papier sans observer le moins du monde ce qui se passait alors en eux²⁰ ».

Le danger du « poncif » — ou, pour parler comme Barthes²¹, du « très codé » — n'était pas moins grand pour la peinture surréaliste que pour l'écriture automatique. Ni Gagnon ni Borduas, tout à l'enthousiasme de leur découverte des techniques automatiques, n'en étaient alors très conscients.

La publication du livre de Gagnon fut signalée dans la presse. À lire les recensions critiques — souvent élogieuses — dont il a été l'objet, on mesure déjà l'impact de sa présentation du surréalisme dans notre milieu. Sachant mieux de quoi elle parle, après avoir lu Gagnon, la critique est moins sûre de pouvoir s'enthousiasmer tout à fait de la « doctrine » surréaliste.

Ainsi, Roger Duhamel, qui résume l'ouvrage et n'a que de bons mots pour chacun des mouvements d'art évoqués, demeure perplexe sur le surréalisme. « Il est encore trop tôt pour juger définitivement les essais des peintres surréalistes. Les outrances d'un Salvador Dali desservent sans doute cette école²². » Le surréalisme, pourtant vieux de plus de dix ans, en serait encore à des « essais » et il serait « trop tôt » pour se prononcer. Dali devient la bête noire du mouvement.

Charles Doyon, dont ce ne sera cependant pas la dernière prise de position sur le sujet, ne disait guère autrement : « Quant aux surréalistes, sans les approuver foncièrement, ils méritent qu'on observe avec intérêt leurs exercices. L'avenir jugera de la relativité de notre sollicitude à leur endroit²³. »

20. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, ouvr. cité, p. 189.

21. Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 231, précisément à propos des textes d'écriture automatique.

22. Roger Duhamel, « "Peinture moderne" par Maurice Gagnon », *Le Canada*, 10 décembre 1940, p. 2.

23. Charles Doyon, « De la peinture moderne », *Le Jour*, 4 janvier 1941, p. 7.

Le D^r Paul Dumas, se livrant au même exercice de recension, passe tout de même moins rapidement que ses confrères sur le chapitre de Gagnon consacré au surréalisme :

Monsieur Gagnon expose ensuite la doctrine des surréalistes. Ceux-ci délaissent complètement la nature et recherchent la matière de leurs œuvres dans leur subconscient, leur surréalité, c'est-à-dire leur réalité intime, individuelle, à l'état pur et non altérée par les conventions de tous ordres auxquelles son extériorisation l'assujettit. Peinture des bas-fonds, dit M. Gagnon, se basant sur Freud. Peinture du tréfonds de l'être serait plus juste. Car ç'a été l'erreur du psychologue viennois de ne voir par-delà la conscience que des instincts troubles et des appétences inavouables. Peinture des fantasmagories de l'imagination débridée et du rêve éveillé, elle a donné lieu à plus de fumisterie croyons-nous, dans certaines œuvres de Dali par exemple, que le cubisme. Comme lui, elle déroute le non-initié et le met en fureur mais il faut reconnaître qu'avec Redon (rêveur prestigieux qui fut plus ou moins le précurseur de l'école), Max Ernst et Paul Klee que M. Gagnon ne mentionne pas, André Masson, Chirico, Lurçat, Pierre Roy, elle nous promène sur les sommets d'une poésie étrange et hallucinante, où nous retrouvons Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Lautréamont. Notons avec amusement que nombre d'œuvres surréalistes sont, le sujet mis à part, fort académiques de facture, par le léché de la pâte et le fini du détail. D'autres relèvent plus de l'analyse mentale que de l'exégèse artistique²⁴.

On le voit, le D^r Dumas n'était pas tendre pour les surréalistes ni, à vrai dire, pour le « psychologue viennois » ! Il n'empêche que sa définition du surréalisme comme une tentative d'« extérioriser », en faisant fi de toutes « conventions », des contenus inconscients considérés comme l'exact reflet du moi profond de l'artiste n'est pas si éloignée de celle de Breton :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale²⁵.

Même s'il était sévère pour les surréalistes, Dumas leur reconnaissait tout de même des affinités avec les poètes, Nerval, Rimbaud et Lautréamont, autant de constellations dans le ciel surréaliste. Il trouvait paradoxal que la facture des tableaux de certains d'entre eux — la remarque

24. Paul Dumas, « Vie de l'esprit. "Peinture moderne" », *L'Action nationale*, février 1941, p. 165.

25. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, ouvr. cité, p. 40.

s'appliquait particulièrement à Dali, Chirico et Pierre Roy, parmi ceux qu'ils nomment — soit si académique. Il est vrai que Dali se réclamait de Meissonnier pour la technique picturale et que Chirico admirait les maîtres du xv^e siècle italien, en particulier Piero della Francesca. Mais, bien sûr, le recours à cette facture léchée servait l'intention subversive de ces peintres de discréditer l'objectivité.

Guy Sylvestre enfin, qui fut longtemps critique littéraire au *Droit*, journal d'Ottawa, et fondateur de la revue *Gants du ciel*, semble avoir tiré profit de la lecture du livre de Gagnon. Mais, comme ses collègues de Montréal, il exprime quelques réserves à l'endroit du surréalisme :

Le surréalisme — que les niais confondent avec le cubisme — est précisément le contraire du cubisme. Au lieu de refléter une construction intellectuelle à propos d'un objet sensible, les surréalistes animent les objets des lueurs sombres de l'inconscient. C'est un art profondément influencé par Freud, qui disait : « L'inconscient est le degré préparatoire du conscient, ou plus exactement, le réel psychique, la réalité interne, incomplètement et difficilement connue par la perception interne... » La crise²⁶ du surréalisme, nous dit M. Gagnon, fut de s'aviser de concréter l'incohérence, le fantastique, le tout-permis des songes. Je me permettrai d'ajouter que la révélation surréaliste en fut plutôt une de connaissances que d'art : les surréalistes ont porté l'attention sur l'inconscient — sexuel surtout — et exploré des domaines méconnus de l'homme. Il reste que ces grands explorateurs n'ont pas toujours su exprimer leurs découvertes, souvent trop ineffables pour être exprimées²⁷.

Il est vrai que la célèbre définition du surréalisme par Breton que nous rapportons plus haut paraît relever plus de la connaissance que de l'art puisqu'il s'agit d'un moyen d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée ». Mais il va sans dire que l'« expression » était cruciale et qu'elle n'a pas toujours démerité de ses découvertes.

La publication du livre de Gagnon coïncidait dans le temps avec la série de conférences données par le père Marie-Alain Couturier²⁸, de passage à Montréal. Les surréalistes ne furent jamais très près du cœur du grand dominicain. Leur anticléricalisme était notoire, mais surtout, ils l'exprimaient volontiers par l'insulte et l'intransigeance. Péret s'était fait

26. Probablement pour « Le crime », si on se reporte au texte de Gagnon, p. 104, que Sylvestre cite mot à mot ici : « S'aviser de concréter l'incohérence, le fantastique, le tout-permis des songes, tel fut le *crime* surréaliste ». En italique dans le texte.

27. Guy Sylvestre, « Peinture moderne », *Le Droit*, Ottawa, 8 février 1941.

28. Voir Monique Brunet-Weinman, « Le père Couturier au Québec (1940-1941), un vent de liberté », *RACAR*, vol. XIV, n^{os} 1-2, 1987, p. 151-158.

photographier « dans l'acte d'insulter un prêtre²⁹ » et donnait comme sa « particularité », en réponse à un questionnaire, de « détester les curés, les flics, les staliniens et les commerçants³⁰ ».

Il est déjà remarquable que l'on puisse relever quelques allusions au surréalisme dans les conférences du père Couturier. Dans celle du 14 janvier 1941, sur le divorce actuel entre le public et l'artiste, il présentait le surréalisme comme un cas extrême de cette distance prise par les artistes modernes avec leur public :

Enfin, les artistes ont émancipé leur imagination des contraintes de l'intelligence pour laisser libre cours à la spontanéité pure : on voit les résultats de ce parti pris chez les surréalistes. Poussé à l'extrême, il aboutit d'ailleurs à couper toute communication entre l'artiste et son prochain. Le père Couturier se défend d'ailleurs de vouloir remplacer la convention de la représentation par celle de l'art abstrait. Il note que Pablo Picasso, par exemple, a pratiqué les deux esthétiques³¹.

On le voit, même le père Couturier passait facilement du surréalisme à l'art abstrait, et on se demande ce que Picasso pouvait bien avoir à faire avec l'esthétique de l'abstraction. On retrouve par ailleurs cette idée que le surréalisme rejette les « contraintes de l'intelligence » pour se livrer à la « spontanéité pure » de l'imagination. C'est une polarisation de type bergsonien que nous avons déjà relevée chez Gagnon, quand il opposait l'instinct à la raison.

Avait-il profité entre-temps de ses conversations avec Borduas et Gagnon quand il reprit, le 4 mars 1941, le même thème à l'Université de Montréal ? Chose certaine, il parut alors moins négatif sur les surréalistes :

Enfin l'artiste en est arrivé à se soustraire de plus en plus au contrôle de la raison et de la volonté, à rechercher dans le subconscient, dans l'état de rêve ou de demi-veille ce qu'il y a de plus singulier, de plus difficile à communiquer. Le RP Couturier observe que les expériences des surréalistes offrent parfois des éléments assez troubles, mais n'en croit pas moins qu'elles sont riches de possibilités, qu'elles ouvrent des voies nouvelles³².

29. La photo de Roger-Jean Ségalat a été publiée dans *La Révolution surréaliste*, n° 8, décembre 1926, p. 13. Elle a été reprise dans Roger Cardinal et Robert Stuart Short, *Surrealism. Permanent revelation*, Londres, Studio Vista-Dutton Pictureback, 1970, p. 131.

30. Jean-Louis Bédouin, *Benjamin Péret*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 78, 1961, reproduit en facsimilé entre les pages 128 et 129.

31. Anonyme, « Plaidoyer pour l'art original », *La Presse*, 15 janvier 1941, p. 5.

32. Anonyme, « L'abîme entre l'art et le grand public », *La Presse*, 5 mars 1941, p. 15. Le résumé que *Le Devoir* publiait, le 5 mars 1941, de la même conférence sous le titre « Le

À ce moment, Couturier était déjà à l'École du meuble, où il était responsable de la section d'«art religieux» et donc en contact constant avec Borduas et ses amis.

Arrêtons ici cette enquête, puisque chronologiquement elle nous a mené à peu près au moment où l'on peut penser que Borduas découvrit non pas le surréalisme mais le texte *Château étoilé* d'André Breton, et demandons-nous plutôt d'où est venue l'idée de donner tant d'importance à *Château étoilé*. Tout d'abord, nous l'avons dit, il y est clairement fait allusion dans la conférence donnée par Borduas à la Société d'Études et de Conférences le 10 novembre 1942.

Après avoir affirmé au cours de sa conférence qu'après le cubisme une seule voie restait ouverte à l'artiste: «[celle] du monde invisible, propre à l'artiste: surréalisme», Borduas illustrait sa pensée en se référant à Paul Klee et à Salvador Dali. C'est en voulant expliquer l'«écran paranoïaque» dalinien que Borduas, citant un conseil de Léonard à ses élèves, se trouvait à révéler que non seulement il avait lu Breton, mais qu'il s'était donné la peine de lire la source même de Breton et de consulter les *Carnets* de Léonard.

Présentons une à une les pièces du dossier. Tout d'abord, le passage de la conférence de Borduas. Il s'agit de *Mille et une manières de goûter une œuvre d'art*, publiée ensuite dans *Amérique française* deux mois après, sous le titre plus concis de *Manières de goûter une œuvre d'art*.

Dali... et quelques jeunes peintres expérimentent l'écran paranoïaque, invention de Léonard de Vinci. À un de ses élèves qui lui demandait quel sujet il pourrait peindre: «Va, lui disait-il, près d'un vieux mur de pierre. Regarde-le longtemps; petit à petit tu y verras se dessiner des êtres et des choses. Tu découvriras ainsi un sujet de tableau bien à toi.» Qu'il suffise de dire: la décalcomanie est un des écrans employés. Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel³³.

Toutes ces allusions, y compris celle faite quelques lignes plus haut à un «amusant article» de Dali sur «l'incommestibilité de la pomme cézanienne», renvoient à un seul et même numéro de la revue *Minotaure*:

divorce entre les artistes et le public», est moins bien fait. Il y est question des «surnaturalistes» qui ont découvert la beauté «dans les fibres du bois». Sans doute une allusion aux frottages de Max Ernst!

33. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, PUM, 1987, p. 35.

le n° 8, paru en juin 1936, où non seulement on retrouve l'article de Dali, mais un article de Breton sur les décalcomanies d'Oscar Dominguez et l'allusion au conseil de Léonard dans un autre texte de Breton, intitulé *Château étoilé* et qui constituera, l'année suivante, le chapitre V de *L'amour fou*.

La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre — de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux — en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même³⁴.

C'est très certainement ce texte de Breton qui mit Borduas sur la piste des *Carnets* de Léonard. Il connaissait la dixième édition de la traduction de Péladan des *Carnets*, publiée en 1934 chez Delagrave à Paris. On peut faire la preuve en effet qu'il ne se contenta pas de citer Breton en comparant le texte des *Carnets* qui avait frappé Breton et la citation de Borduas que nous venons de rapporter :

La peinture ne vise pas à l'universalité, qui n'aime pas également toutes les choses du domaine de la peinture, qui n'aime pas le paysage et qui estime que c'est un genre de courte et médiocre investigation, comme notre Botticelli, qui dit que cette étude est vaine et qu'en jetant une éponge imbibée de couleurs différentes sur un mur, on y ferait une tache où se verrait un beau paysage. Il a raison : dans une telle tache on doit voir de bizarres inventions ; je veux dire que celui qui voudra regarder attentivement cette tache y verra des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets, autre chose encore ; c'est comme le tintement des cloches, qui fait entendre ce qu'on imagine. Bien que cette maculature puisse te suggérer des idées, elle ne t'enseignera pas à terminer aucune partie, et ce peintre susdit fait de très mauvais paysages.

Pour être universel et plaire aux différents goûts, il faut que dans une même composition se trouvent des parties sombres et d'autres de douce pénombre. Ce n'est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admira-

34. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 125-126.

bles, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l'on ignore, comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétation³⁵.

Borduas restera toujours fidèle au conseil de Léonard. Encore en 1948, Joséphine Hambleton, rapportant une conversation «un matin, alors que nous nous promenions dans les rues de Montréal», lui faisait dire ce qui suit :

Peut-être connaissez-vous le conseil que Léonard de Vinci donnait à ses élèves? Il disait «qu'une éponge imbibée de diverses couleurs jetées contre un mur y laissait des taches ressemblant à un paysage et qu'une variété d'images pouvait être vue dans pareilles taches, des têtes, des animaux, des scènes de combat, des rochers, des forêts, que sais-je encore³⁶».

On ne saura jamais dans quelle tête s'est opérée cette curieuse synthèse de «notre Botticelli» et de Léonard : dans celle de Borduas ou celle de la journaliste? Peu importe. Une fois de plus, le texte fondamental de Léonard révélé par Breton refaisait surface.

Enfin, une section de *Refus global*, «Commentaires sur des mots courants», y revient encore en 1948! Il s'agit de sa définition de l'«écran paranoïaque», où la citation de Léonard sert à illustrer sa pensée :

[...] tu t'es arrêté à contempler des taches aux murs, dans les cendres du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux; et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux ou d'hommes, des paysages ou des monstres, ou autres choses qui te feront honneur³⁷.

On aura reconnu le texte de Léonard, que nous citions plus haut, dans une version légèrement altérée. Il n'est donc pas exagéré de parler d'un aspect constant de la pensée et de l'enseignement de Borduas.

35. L'édition citée est celle que Borduas connaissait. Il s'agit de *Léonard de Vinci. Traité de la peinture, traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Complété par de nombreux fragments tirés des manuscrits du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires de Péladan*, Paris, Delagrave, 10^e éd., 1934, p. 66-67.

36. Josephine Hambleton, «A Canadian Painter of Visions», *Evening Citizen*, Ottawa, 12 juin 1948, p. 32.

37. André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 306.

Pourquoi cette recette de Léonard repensée par Breton fut-elle si fondamentale pour l'histoire de la peinture occidentale, y compris l'automatisme québécois? Breton cherchait une façon de transposer l'écriture automatique en peinture. Il lui avait paru en avoir découvert le secret dans ce passage du *Trattato*. De même que l'écrivain travaillait sous la «dictée» de l'inconscient, de même, pensait Breton, le peintre devrait pouvoir «copier» ses visions. Dans l'un et l'autre cas, l'insistance portait sur le caractère passif de l'expérience. L'artiste reçoit la forme, il ne travaille pas à son apparition.

C'est Ernst Hans Gombrich³⁸ qui nous a fait comprendre l'importance de ce texte dans l'œuvre de Léonard. Ce dernier n'était pas seulement intéressé à trouver des moyens de renouveler son inspiration, il entendait défendre sa façon de dessiner, d'autant plus qu'elle rompait avec la tradition. Il concevait le dessin moins comme une façon d'arrêter les formes de ce que l'on voulait représenter qu'un moyen de découvrir ce que l'on voulait représenter. Gombrich explique combien cette conception du dessin était nouvelle pour l'époque. Le dessinateur antérieur à Léonard (de Villard de Honnecourt à Pisanello) cherchait à faire des dessins parfaits du premier coup. Léonard recommandait au contraire au peintre d'imiter le poète, qui ne craignait pas de noter rapidement son idée, quitte à raturer par la suite ce qui lui paraissait imparfait. Pour Léonard, la peinture était une activité de l'esprit. Pour lui, louer un dessin pour son fini était aussi philistin que de louer un poète pour la beauté de sa calligraphie. C'est lorsqu'on était encore attaché à une conception artisanale de la peinture que ce genre de performance était prisé. L'*inventio* ne comptait pas pour beaucoup dans cette perspective. Il était beaucoup plus important d'être capable de copier un modèle ou de suivre les indications d'un manuel. Mais, pour Léonard, la peinture n'était pas de l'artisanat. C'était une activité mentale aussi noble que la poésie. Comme elle, elle devait faire place à l'*inventio* et donc à un système de notations rapides, de ratures et de corrections, de *pentimenti*.

Gombrich va plus loin. Il affirme en particulier que pour Léonard, «l'esquisse n'était pas seulement une notation de l'inspiration mais pouvait devenir la source d'une inspiration nouvelle³⁹». C'est bien sûr cette

38. Ernst Hans Gombrich, *Norm & Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres et New York, Phaidon paperbacks, 1971 (©1966), p. 58-63 et *Meditations on An Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon, 1963, p. 1-11.

39. «... L'esquisse n'était pas le simple fruit d'une inspiration, elle devenait la source d'une nouvelle inspiration.» Ernst Hans Gombrich, *Norm & Form. Studies in the Art of the Renaissance*, ouvr. cité, p. 60.

possibilité qui avait intéressé Breton, et Borduas après lui. On peut voir en effet dans l'écriture automatique une « technique de l'inspiration », au dire même de Breton (même s'il avertit qu'elle ne se réduit pas à cela). Gombrich renvoie à un autre passage du *Trattato* pour appuyer son dire :

Car tu dois comprendre que, si cette esquisse informe finit par s'accorder à ton idée, elle le fera d'autant mieux qu'elle sera relevée de la perfection due à toutes ses parties. J'ai pu voir dans les nuages et les murs des taches qui m'ont stimulé à de belles inventions de différents sujets ; et ces taches, bien qu'elles aient été en soi absolument dépourvues de perfection pour chaque partie, ne manquaient pas de perfection dans les mouvements ou autres effets⁴⁰.

Les surréalistes et Borduas se rattachent à ce courant dans la mesure où ils ont encouragé l'accident.

Le surréalisme a été par excellence le mouvement contemporain qui a redonné à la *painterliness* son rôle « ancien » de créatrice de formes. Cela pourra paraître paradoxal mais, en encourageant les peintres à cultiver l'accident, non pas le trait de fusain mais sa trace quand on le laisse courir involontairement, la tache tombée par mégarde sur la toile, la texture créée par un vieux pinceau, le lavis à l'encre très diluée dans lequel nagent des taches incontrôlables, les gribouillis faits sans y penser, bref toutes les traces inconscientes comme autant de moyens de découvrir des formes nouvelles (les surréalistes définissent la beauté par le merveilleux, donc par le nouveau), ils se trouvaient à redonner son importance à la *painterliness*.

De tous ces accidents, on attendait donc des nouvelles formes, mais surtout des formes venues de l'inconscient, puisque, après tout, l'accident c'est aussi l'acte manqué, l'acte qui trahit l'inconscient parce qu'il échappe au contrôle de la raison.

Le texte de Léonard est le premier texte dans la tradition occidentale à mettre en question la suprématie de la ligne de contour comme moyen privilégié de l'invention des formes. Léonard ne donnait ce rôle à la ligne qu'à l'étape du dessin. Dans sa peinture, ce n'est pas la *painterliness* qui mettait en question la ligne, mais ses recours au *sfumato*, au clair-obscur. Le dessin, par contre, restait pour Léonard le lieu de l'invention des

40. *Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus 1270*, ed. A. P. MacMahon, II, Facsimile, Princeton, 1956, fol. 62 r., cité dans Ernst Hans Gombrich, *Norm & Form*, ouvr. cité, p. 60 et n. 13, p. 147 pour l'original en italien. Traduction française : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 332-333.

formes, le lieu de la création d'art, la peinture étant plus de l'ordre de l'exécution de l'idée.

Il n'est pas facile de situer correctement dans le temps l'événement de la découverte par Borduas du texte de Breton, puis de Léonard. Les hypothèses n'ont pas manqué à ce sujet. Le premier Evan H. Turner avait situé l'événement en 1938 et donnait à François Hertel le crédit de la révélation de ce texte à Borduas : « François Hertel lui donne *Château étoilé* de Breton qui l'intéresse vivement, comme tous les surréalistes⁴¹. » Turner ne sera pas le seul à avancer que l'existence de *Château étoilé* avait été révélée à Borduas par quelqu'un d'autre. Par contre, Hertel ne me semble pas le meilleur candidat pour ce genre de révélation. La seule allusion au surréalisme qu'on puisse relever dans toute la correspondance Hertel-Borduas ne témoigne pas de la part de l'ex-jésuite d'un grand enthousiasme pour le mouvement : « Évidemment, Dali n'est pas sérieux et, malgré la blague dont il entoure ses propos, il révèle l'indigence de sa conception picturale⁴². »

Aussi bien, au cours d'une conférence de Bernard Teyssède, donnée à la Galerie nationale du Canada le 22 octobre 1968 et où il s'en remettait à l'opinion de Turner, M^{me} Borduas crut devoir le corriger là-dessus et avancer que c'est Henri Laugier et non pas Hertel qui lui avait révélé l'existence de ce texte. Si c'était le cas, il fallait reporter la découverte de *Château étoilé* un peu plus tard dans le temps car, comme l'expliquait Laugier dans une lettre à Jean-René Ostiguy en date du 11 décembre 1968, cette rencontre ne pouvait se situer avant 1941 :

Cher Monsieur.

C'est en effet en 1941 (et non en 1940), que j'ai pris contact avec M. et M^{me} Borduas, et que dans des réunions du soir, dont j'ai gardé le souvenir ému, nous avons évoqué les grands artistes français, et spécialement André Breton [...] pour qui j'avais une grande admiration que j'ai toujours conservée. Je ne peux malheureusement vous dire la date exacte, mais ce devait être à la fin de l'hiver, ou au commencement du printemps 1941.

Sentiments les meilleurs.

Henri Laugier

41. Evan H. Turner, *Paul-Émile Borduas, 1905-1960*, MBAM, 1962, p. 27.

42. Hertel à Borduas, 15 février 1942. On notera la date.

Des recherches indépendantes ont établi depuis que Henri Laugier était arrivé au Canada vers le 7 mars 1941⁴³. Ces soirées chez les Borduas ont dû suivre de peu son arrivée. Mais, on l'aura noté, Laugier ne confirme pas purement et simplement que ce serait lui qui aurait révélé le texte de *Château étoilé* à Borduas. Aussi bien, une troisième hypothèse a été avancée par Guy Viau :

C'est alors, vers les années 1940-1941, que Borduas déniché sur les rayons de la bibliothèque de l'École du meuble un numéro de la revue *Minotaure* dans laquelle se trouvent le *Château étoilé* et d'autres textes de Breton⁴⁴.

On peut se demander en effet pourquoi Borduas aurait eu besoin de quelqu'un d'autre pour découvrir le texte de Breton. D'autant qu'on a pu établir que, dès 1938, grâce à l'initiative de Maurice Gagnon, alors bibliothécaire à l'École du meuble, l'École était abonnée à la revue *Minotaure*. Son dossier de l'École du meuble comporte en effet un document intitulé « Bibliothèque — État des abonnements, décembre 1938 ». Il s'agit d'une simple liste mais, en page 2, se trouve inscrite à la main la revue *Minotaure*. Par contre, il faut attendre le 5 juin 1941, toujours au même dossier, pour trouver une lettre de Gagnon adressée « À qui de droit », affirmant que l'École possède les numéros 1 à 10 de la revue pour « fins d'étude seulement ». On ignore bien sûr à qui était destinée cette lettre, mais on peut bien soupçonner quelque inquiétude ecclésiastique à l'origine de cette missive. *Minotaure* était-il à l'Index puisque la plupart des auteurs qui y écrivaient, à commencer par Breton, étaient des athées convaincus ?

Bien sûr, de la présence de la revue *Minotaure* sur les rayons de la bibliothèque de l'École du meuble, ne s'ensuit pas obligatoirement que Borduas l'ait consultée le jour de son arrivée. Guy Viau a probablement raison de repousser l'événement de la lecture « vers les années 1940-1941 ».

D'ailleurs, si Borduas — et son ami Gagnon — avaient eu le choc de la découverte du surréalisme dès la fin de 1938 ou le début de 1939, cela

43. Voir *Le Quartier latin*, 7 mars 1941, où il dit avoir été sollicité pour une interview « quelques heures après mon arrivée en terre canadienne ». Nous tenons à remercier Josée Comtois de nous avoir communiqué dans le cadre de notre séminaire de l'hiver 1987 en art canadien le fruit de ses recherches sur Laugier. Son exposé s'intitulait « Henri Laugier et la critique d'art au Québec dans les années quarante ».

44. « La démarche du peintre » dans Evan H. Turner, ouvr. cité, p. 43 ; repris dans Guy Viau, *La peinture moderne au Canada français*, Québec, 1964, p. 49.

ne s'était pas immédiatement manifesté par un changement visible dans la peinture de Borduas. Non seulement sa production de 1939-1940 ne porte aucune trace d'une influence surréaliste, mais cette production elle-même est très mince. En 1939, il n'avait pour ainsi dire rien produit. En 1940, un *Portrait de Gabrielle Borduas*, un paysage inspiré du *Parc Lafontaine*⁴⁵ et les esquisses qui l'accompagnaient. Rien de bien surréaliste là-dedans, on en conviendra ! Le caractère très sporadique de cette production s'explique assez par les circonstances. Borduas venait d'être engagé à l'École du meuble. Il mettait beaucoup de soin et de temps à la préparation de ses cours. Par ailleurs, les besoins immédiats de sa petite famille accaparaient le reste de son énergie.

En réalité, il faut attendre l'automne 1941 pour constater un changement dans sa peinture. Non seulement Borduas se remit-il à produire à ce moment mais, pour la première fois, il se livra à quelques expériences de peinture non-figurative. Cette datation repose sur le témoignage d'une lettre de François Hertel à Borduas qui fait allusion à une visite antérieure du jésuite à l'atelier du peintre :

Le vrai Pellan, c'est l'abstraction. Le vrai Borduas, c'est le concret. Quand Pellan est concret, il est encore abstrait ; et quand Borduas s'essaie dans l'abstraction (témoin la grande toile que nous avons intitulée *Hommage à Léo-Pol Morin*), il demeure concret quand même. On pourrait bien appeler ce tableau *Nature morte à la harpe suggérée...* Du moins, c'est ce dernier titre qui prédominerait dans le souvenir que j'ai gardé de cette œuvre de deuil qui m'a fortement impressionné, quoique je la sache du Borduas accidentel⁴⁶...

La toile à laquelle Hertel faisait allusion n'est connue que par une photographie noir et blanc. Il s'agit de *Harpe brune*, que Borduas présentera à Joliette quelques semaines plus tard mais qu'il détruira par la suite.

Hertel voyait dans cet « essai dans l'abstraction » un accident de parcours, mais la production subséquente de Borduas allait lui donner tort. Un tout petit tableau, *Abstraction verte*, également présenté à Joliette, poursuit plus loin dans la même direction. Comme il l'a déclaré bien après à Jean-René Ostiguy, il s'agissait de son « premier tableau entièrement non préconçu » et « l'un des signes avant-coureurs de la tempête

45. Dont la trace n'a pas été retrouvée, mais qui semble avoir été destiné au Musée de la Province.

46. Rodolphe Dubé (alias François Hertel), Sudbury, 13 décembre 1941, à Borduas. AB, MACM, dossier 132.

automatiste qui monte déjà à l'horizon⁴⁷ ». Mieux que *Harpe brune*, dont le caractère « préconçu à préoccupation géométrique et expressionniste » avait amené Borduas à le détruire, *Abstraction verte* « se tenait modestement mais fermement sur le mur ». Borduas ajoutait : « ... ce fut la seule à trouver grâce devant ma rage destructrice ». C'est donc par ce tableau que, selon Borduas, l'aventure automatiste a commencé.

Il est d'abord symptomatique que ce premier tableau « surréaliste » de Borduas le soit si peu finalement ! Tout d'abord, il est déclaré « abstrait » et il l'est plus que les toiles que l'on rattache habituellement au surréalisme, même si à l'analyse l'on peut montrer qu'il garde quelques attaches figuratives. Borduas ne semble pas s'en être inquiété alors, mais comment expliquer qu'une œuvre aussi totalement non préconçue qu'il le dit ait été si composée ? Comment l'ordre était-il sorti de la spontanéité ? Ce résultat qui lui semblait aller de soi s'expliquait en partie par une longue pratique des genres picturaux et, dans ce cas précis, de la nature morte. *Abstraction verte* est en effet dans la suite naturelle des natures mortes qu'il pratiqua tout au long de cette année 1941 : même format allongé, même motif centré, voire intense coloris d'opposition de complémentaires (vert et rouge).

« Abstrait », *Abstraction verte* est aussi un tableau peint en pleine pâte, avec des interventions à la spatule, encore une fois, comme dans les tableaux figuratifs de la période, en particulier les portraits (par exemple, *Portrait de M^{me} G.*). Nous sommes aux antipodes de la facture lisse prisée de certains surréalistes, qui, fascinés par les techniques de trompe-l'œil, à cause de leurs possibilités subversives, ont eu parfois de la méfiance pour les effets de pâte, pour la *matière*.

En réalité, si *Abstraction verte* doit quelque chose au surréalisme, ce n'est ni dans sa forme ni dans sa texture qu'il faut le chercher. C'est dans ce fait très simple que, pour la première fois dans ce tableau, Borduas s'est laissé guider par le tableau et n'a eu besoin ni du support d'un motif extérieur ni d'une idée préalable de sa composition. Avec *Abstraction verte*, Borduas découvrait qu'un tableau pouvait être une aventure pleine de risque, un problème à résoudre, une pure projection de soi-même, tout sauf l'exécution d'une commande, la réalisation d'un concept, l'illustration d'une idée. Le passage d'une conception à l'autre lui parut si

47. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 145. Sur ce tableau, voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts, Montréal, 1988, p. 166-167.

radical que, rétrospectivement, il fit d'*Abstraction verte* le point de départ de l'aventure, pardon, de la « tempête » automatiste !

Premiers contacts avec Borduas

Alors que tous ces bouleversements traversaient sa peinture, la situation sociale de Borduas, qui jusqu'alors avait vécu plutôt en solitaire, se modifia radicalement. L'année 1941 fut en effet l'année des premières rencontres des futurs membres du groupe automatiste avec Borduas. Ces contacts ne se firent pas tous en même temps et avec la même intensité. Par exemple, Barbeau, Mousseau, Fauteux et Ferron vinrent assez tard au groupe. Riopelle, pourtant élève de Borduas à l'École du meuble, mettra du temps à s'y associer. Ceux que l'on pourrait appeler le groupe l'École des beaux-arts, à commencer par Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Fernand Leduc et leurs amis, les précéderont dans le temps. Plus tôt encore, quelques-uns de ses élèves de l'École du meuble, voire des élèves de François Hertel, au Collège Jean-de-Brébeuf... C'est par eux qu'il faut commencer.

Le premier groupe de Borduas

En 1941⁴⁸, Borduas habitait au 983, rue Napoléon, près du parc Lafontaine. Borduas occupait cette maison probablement depuis l'automne 1938 avec sa famille⁴⁹. Il avait son atelier au 3940, rue Mentana, à deux pas de chez lui. On connaît un petit tableau qui nous montre la rue où Borduas avait loué cet atelier, alors qu'il habitait encore au 953, rue Napoléon, et donc avant de déménager à sa nouvelle adresse sur la même rue⁵⁰.

On ne sait trop quand, Borduas prit l'habitude de recevoir tous les mardis soir ses élèves de l'École du meuble à l'atelier. Guy Viau était persuadé que cela avait commencé par une invitation à lui lancée et à deux de ses confrères, Pierre Petel et Gabriel Filion.

48. Formule de renseignements du 4 février 1979 pour la Galerie nationale du Canada qui donne 1941 comme la date où Guy Viau commence à fréquenter l'atelier de Borduas.

49. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 78.

50. Paul-Émile Borduas, *Matin de printemps*, 1937, huile sur toile, 26,5 x 38,7 cm ; s. d. b. d. : « Borduas /1937 » ; coll. Gilles Beaugrand, Montréal.

J'ai assisté, semaine après semaine, jour après jour, à cette préhistoire de l'automatisme. Ç'avait commencé par une réunion au nouvel atelier de Borduas, rue Mentana. Nous étions trois élèves de l'École du meuble, Gabriel Filion, Pierre Petel et moi, auxquels étaient venus se joindre, les semaines suivantes, le groupe de François Hertel, puis Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau, des jeunes peintres en rupture de ban avec l'École des beaux-arts, des poètes, des musiciens, des philosophes. Après la visite à l'atelier, on allait à la maison, rue Napoléon, où Madame Borduas nous offrait un café qui se prolongeait jusqu'au petit jour. L'hospitalité des Borduas était exquise et sans limites. Nous en abusions sans vergogne⁵¹.

La correspondance entre Hertel et Borduas fait allusion à une visite à Saint-Hilaire qui a probablement précédé celle des trois amis puisqu'elle eut lieu durant l'été 1941, alors que la visite à l'atelier de la rue Mentana n'a pu guère se situer avant septembre. À ce moment, Hertel était déjà « exilé » au Collège du Sacré-Cœur, à Sudbury.

Ceux de mes jeunes qui sont allés à Saint-Hilaire se souviennent encore de l'agréable après-midi que nous avons passé chez vous. Plusieurs d'entre eux sont venus me voir dans mon exil québécois. Il y avait en particulier [Charles] Trudeau avec lequel je me proposais d'aller à Saint-Hilaire à la première occasion. Il est l'acquéreur du tableau⁵² et il était malade lors de notre voyage en juin.

Précédée ou non par des visites à Saint-Hilaire, où Borduas travaillait à la construction de sa maison mais ne l'habitait encore que l'été, l'habitude des visites à l'atelier de la rue Mentana semble déjà prise dès septembre 1941. C'est du moins l'impression que l'on retire de la lecture d'une lettre de Hertel à Borduas :

Mes jeunes amis sont si heureux quand ils reviennent de chez vous. Ils ont, ce jour-là, oublié qu'ils vivent à l'année dans de la laideur, qu'ils habitent des maisons à faire hurler, peuplées de chromos assassins. Je compte sur votre influence, sur celle de M. Gagnon pour les conserver dans le culte de l'art qu'ils possèdent actuellement.

Le 3 novembre 1941, Hertel s'inquiète de savoir si ses anciens élèves visitent toujours Borduas :

51. Guy Viau, « La démarche du peintre », dans Evan H. Turner, ouvr. cité, p. 43.

52. C'est Charles Trudeau qui a fait l'acquisition de *Nature morte, poires et raisins* en 1941, comme on l'indique au n° 3 du livre de comptes de Borduas ; son frère Pierre achètera une gouache, N° 38, l'année suivante, toujours selon la même source.

Gélinas et les autres sont-ils retournés chez vous? Je leur parle de vous dans presque toutes mes lettres: et ils me disent toujours qu'ils sont sur le point d'aller vous voir. Je pense que ça les intimide un peu, qu'ils craignent de vous déranger. Trudeau surtout, l'acquéreur de votre tableau, aimerait vous connaître; mais lui aussi craint [de] vous «embêter». Ils ont une certaine initiation à la peinture, mais ils profiteraient beaucoup de votre contact. Gélinas et Langlois ont aussi du talent pour le dessin⁵³.

Borduas a dû le rassurer là-dessus car, dans une lettre datée du 13 décembre, Hertel le remercie de sa générosité. «Je suis très heureux de constater que vous groupez chez vous mes anciens élèves. Ils profitent beaucoup de votre contact⁵⁴.» En janvier 1942, l'habitude des visites à l'atelier de Borduas semble bien établie. «Vous voyez mes gars», écrit Hertel à Borduas. «Continuez. Ils sont si seuls. Personne qui les comprenne tout à fait. Beaucoup s'appliquent à les comprendre. Ils ne sont pas si simples, les pauvres enfants. C'est rudement long à apprendre la simplicité en notre siècle⁵⁵.»

Guy Viau

Guy Viau est né à Montréal le 7 août 1920. Il était le fils de Paul-Stanislas Viau et de Bernadette Lebeau. Il fit ses études au Collège Jean-de-Brébeuf. C'est donc dire qu'il avait été mis en contact avec François Hertel, qui à l'époque était encore jésuite et y enseignait sous le nom du père Rodolphe Dubé. Mais, contrairement à quelques-uns de ses amis qui optèrent pour les professions libérales, Guy Viau s'inscrit dès 1939 à l'École du meuble, préférant de loin le domaine «magnifique du rabot, du té et de l'équerre, du fusain et du pinceau» à celui «irréal et ahurissant des bouquins», comme il le dira lui-même deux ans après⁵⁶. Les maîtres qui l'ont le plus marqué durant son passage à l'École (jusqu'au printemps 1944) furent Marcel Parizeau, qui lui enseigna son premier métier, la décoration intérieure; Maurice Gagnon, l'histoire de l'art, son deuxième

53. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 3 novembre 1941. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

54. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 13 décembre 1941. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

55. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 9 janvier 1942. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

56. Guy Viau, «En canot à la baie d'Hudson», *Technique*, décembre 1941, p. 748.

« métier » ; le père Couturier quand il fut chargé des cours en art sacré, après une expérience malheureuse du même genre aux Beaux-Arts ; et, bien sûr, Borduas. On imagine que Borduas ne put s'empêcher de remarquer ce jeune homme fin, cultivé et doué. Il n'est donc pas étonnant qu'il l'ait invité à venir voir ses « choses » à l'atelier.

L'été précédant cette visite, Guy Viau avait fait une fameuse excursion en canot jusqu'à la baie d'Hudson avec des amis. L'initiative du projet, à en croire le journal⁵⁷, venait d'un autre membre de l'expédition, « Pierre Elliott Trudeau, type plein d'imagination qui conçut l'idée de cette excursion », frère de Charles Trudeau et confrère de Guy Viau à Brébeuf. Quelques jours avant leur départ, Jacques Desrosiers et son cousin Ted eurent vent de leur projet et demandèrent à s'y associer. Le départ se fit d'Oka, le 1^{er} juillet. Guy Viau a décrit lui-même par le menu les péripéties de ce voyage dans un article de la revue *Technique*⁵⁸. À Amos, l'expédition s'additionna d'un autre ami, David Gourd, et d'un guide amérindien. *La Presse* signala leur arrivée dans la capitale de l'Abitibi⁵⁹. Empruntant la rivière Harricana, ils se rendirent ainsi jusqu'à Moose Factory et Moosonee, dans le fond de la baie James. Le retour se fit en train jusqu'à Cochrane et de Cochrane, « sur le pouce [...] le seul parti digne de nous ».

Viau, qui sous-titrait son article « Maudite civilisation » et qui y citait *L'équipée* de Victor Segalen (en avouant toutefois ne pas encore l'avoir lu !), considérait ce voyage comme un moyen de tourner le dos à la civilisation et de se plonger dans la complète sauvagerie du paysage du Nord québécois :

Je me rappelle l'impression produite sur nous, dans un pays encore inviolé par l'homme, par le spectacle, tout à coup, à un détour de rivière, d'un de ces ponts de chemin de fer. Ils nous apparaissaient dans un tel paysage, plus odieux, si possible, que ceux de par ici, et c'est avec une réelle sincérité et un profond dégoût que nous leur criions : « Maudite civilisation⁶⁰ ! »

57. Anonyme, « “Nous avons fait un beau voyage.” En canot à la baie d'Hudson », *La Patrie*, 10 janvier 1942, p. 36-37.

58. Guy Viau, art. cité, p. 747-751.

59. Anonyme, « Étudiants qui font un voyage agréable », *La Presse*, 2 août 1941.

60. Guy Viau, art. cité, p. 749.

Pierre Petel

Pierre Petel, qui accompagnait Guy Viau et Gabriel Filion au moment de la première visite à l'atelier de Borduas, avait déjà une formation « académique » avant d'entrer à l'École du meuble. Il s'était inscrit aux cours du soir de l'École des beaux-arts, alors qu'il était encore au Collège Sainte-Marie. À cette époque, il avait eu Alfred Laliberté, Clarence A. Gagnon et Robert Pilot comme professeurs. Il avait même « développé la manie de frapper à la porte des peintres célèbres du temps qui me recevaient gentiment, me fournissaient des conseils... et des couleurs ». En 1941, il exposait déjà au Salon du printemps. Mais, ayant fait la rencontre de Maurice Gagnon, Paul-Émile Borduas, Alfred Pellan, il s'inscrivit à l'École du meuble et abandonna l'académisme de ses maîtres des Beaux-Arts. Il finit ses études à l'École du meuble, où l'enseignement de Borduas et celui de Maurice Gagnon le marquèrent pour un temps. Il pratiqua l'automatisme pendant quatre ans, mais revint à une peinture hors courant par la suite, le plus souvent figurative. Avec son diplôme d'ébéniste-décorateur, il entra à la maison N. G. Valiquette non comme décorateur mais comme commis de bureau à la comptabilité. Ce fut une période terrible pour lui, mais il finit par faire carrière au cinéma et devint réalisateur à l'Office national du film jusqu'en 1950, date de son entrée à Radio-Canada. Il poursuivit sa carrière de peintre, pour ainsi dire en secret, emplissant sa maison de tableaux qui mériteraient d'être mieux connus.

Gabriel Filion

Né, comme Viau et Petel, à Montréal, en 1920, Gabriel Filion complétait le trio des premiers visiteurs de l'atelier de Borduas. Élève au Collège Jean-de-Brébeuf comme Guy Viau, son talent fut repéré par Hertel et c'est sous son influence qu'il entra à l'École du meuble. Écrivant à Borduas le 14 septembre 1941 de Sudbury, Hertel lui annonçait l'inscription de deux de ses élèves à l'École :

Au moins deux d'entre eux entrèrent à l'École du meuble cette année. Filion, que vous connaissez — je crois qu'il sera un grand peintre. Vous a-t-il montré ses fusains et ses crayons de couleur ? — et un autre du nom de Dion, plus littéraire qu'artiste. L'an prochain, je compte qu'il y en aura d'autres⁶¹.

61. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

Hertel misait beaucoup sur Gabriel Filion, mais il semble bien que les rapports de Filion avec Borduas ne furent pas faciles. On peut suivre, au fil de la correspondance d'Hertel avec Borduas, les hauts et les bas de leur relation. Le 3 novembre 1941, Hertel sentit le besoin de le présenter plus longuement à Borduas :

Filion est le véritable type « universel » et littéraire de l'artiste. Sauvage, renfermé, sujet aux sautes d'humeur. Compliqué à l'extrême. Jamais le même tout à fait. Vous a-t-il fait voir ses fusains et ses crayons de couleur ? Il me paraît très doué, mais il est timide en diable et ne vous montrera rien si vous ne lui demandez. Je crois qu'il faut beaucoup l'encourager, l'attirer à votre atelier. Un secret — que vous devez connaître et qui explique bien des choses : il est pauvre. Tous ses amis appartiennent à des familles à l'aise. Et il souffre de sa pauvreté. Oh ! il ne s'en cache pas. Il l'étale même trop parfois.

Il m'a écrit il y a quelque temps. Il demeurait enchanté du dessin et de la peinture et des cours qui concernent ces matières. Par contre, les séances d'ajustage (quelque chose comme ça ; en tout cas, j'ai compris qu'il s'agissait de travaux d'atelier) lui sont bien pénibles. Je crois qu'il est fait pour peindre, et uniquement pour ça. Comme c'est à peu près impossible, à moins de posséder une fortune, de ne faire que peindre en notre malheureux pays, je compte bien qu'il persistera dans son désir de devenir technicien du meuble. Ça lui assurera un gagne-pain et, je l'espère, des loisirs pour peindre.

Je compte beaucoup sur vous pour l'attirer, le choyer un peu. Ça lui a beaucoup manqué. Tâchez de le guérir du doute de lui-même. Qu'il prenne conscience de son talent ! Puis, il est brusque. Il manque d'éducation première ; et il le sait : ce qui le rend gauche⁶².

Toujours inquiet de son protégé, Hertel revint à la charge auprès de Borduas à la fin du mois : « Il m'a écrit de nouveau, il y a quelques jours, et [je] constate que, de plus en plus, il doute de lui-même. Il croit que vous l'encouragez par pitié. Gaby est un enfant inquiet et souffrant, malgré ses vingt ans ; il a tant de raisons de ne pas être heureux. On ne comprend pas tout chez lui⁶³. » Pourtant, les encouragements de Borduas semblent porter fruit, au moins dans sa production picturale :

62. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 3 novembre 1941. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

63. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 27 novembre 1941. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

J'ai joui profondément des croquis de mon ami Filion. Il a dû vous raconter (ses amis du moins ont dû le faire) mon emballement à la vue de ses trucs. Je n'en revenais pas. [...] J'ai été heureux de constater que les Filion que je préférais étaient presque tous ceux que vous aviez choisis⁶⁴.

Avant même la fin de l'année, Filion avait réussi à se brouiller avec Borduas :

J'ai appris que Filion s'était brouillé avec vous. C'est un peu à cause de Dion. Un « gars » de grand talent, mais qui manque d'équilibre. Ah ! si j'avais été là, rien de ça ne serait arrivé. J'arrangerai tout ça cet été. Le pauvre Filion s'est aussi brouillé avec la plupart de ses amis. C'est une crise nécessaire dans une vie d'artiste⁶⁵.

Hertel s'illusionnait-il sur ses capacités à « arranger » les choses ? Non seulement Gabriel Filion quitta l'École du meuble au bout d'une année, mais il s'inscrivit aux Beaux-Arts, en ayant eu assez des cours d'ébénisterie. Cette décision ne dut pas arranger les choses avec Borduas.

À cette liste des premiers visiteurs de l'atelier de Borduas, il faut sans doute, comme le suggérait Bernard Teyssède, ajouter quelques autres élèves de l'École du meuble, dont Charles Daudelin.

Charles Daudelin

Né à Granby le 1^{er} octobre 1920, Charles Daudelin s'était installé à Montréal dès 1939, où il travailla pour l'orfèvre Gilles Beaugrand, un ami d'enfance de Borduas qui avait étudié la ferronnerie d'art à Paris, au moment où ce dernier était aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis (1928-1931). Gilles Beaugrand avait son atelier rue de l'Épée à Montréal. Alors qu'il était encore en apprentissage chez Beaugrand, Daudelin s'inscrivit d'abord à des cours du soir à l'École du meuble, où il étudia le dessin avec Borduas et la sculpture sur bois. Ce n'est qu'en 1941 qu'il s'inscrivit aux cours réguliers de l'École du meuble, qu'il suivra pendant deux ans. C'est aussi à ce moment qu'il fit la connaissance de Maurice Gagnon. Les Gagnon n'étaient pas moins accueillants que les Borduas et Daudelin profita souvent de leur hospitalité au 1261, boulevard Saint-

64. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 15 février 1942. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

65. Lettre de Hertel à Borduas, datée de Sudbury, le 7 juin 1942. MACM, Archives Borduas, dossier 132.

Joseph. Gagnon encouragea le jeune Daudelin et sera, comme nous le verrons, l'organisateur principal de sa première exposition solo.

On signale enfin un stage d'apprentissage en céramique et en moulage en 1942 et 1943 à la Maîtrise d'art⁶⁶, institution sur laquelle nous ne savons presque rien.

Les mardis à l'atelier de Borduas

À l'occasion des visites des jeunes à l'atelier de Borduas, qui devinrent une sorte d'habitude, on faisait plus que discuter d'art et de poésie. Chacun était libre d'apporter de ses propres travaux et de bénéficier des conseils du maître. Lui-même leur montrait ses propres tableaux, surtout cette étonnante série de gouaches qui l'occupaient à ce moment. À l'époque de ces premières visites à son atelier, Borduas donna à Guy Viau l'impression de se libérer des problèmes de « matière » dans lesquels il s'était débattu jusque-là. C'est devant un Renoir, à Paris, que Borduas avait éprouvé « pour la première fois, le mécanisme de la création artistique », expliquait Viau. « Dès lors, son souci fut de retrouver dans ses toiles, de refaire la "matière" qui avait provoqué le choc. Puis, Soutine et la préface d'Élie Faure [...] incarnent cette obsession. » Que Soutine ait incarné pour Borduas une recherche de la « matière », cela paraît aller de soi. Mais que vient faire Élie Faure dans ce contexte ? Bien plus, de quelle « préface » s'agit-il ? Il est probablement plus facile de répondre à cette dernière question qu'à la première. On peut en effet établir avec certitude que Viau, sinon Borduas, avait lu la préface ou plutôt l'*Introduction* de 1921 à la première édition du tome I sur *L'art moderne* de l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure. Il en utilisera la dernière phrase pour titrer son article du *Quartier latin* sur l'exposition Borduas à la Dominion Gallery en 1943⁶⁷. Dans cette préface, il n'est pas question de matière picturale, mais on peut deviner ce que Borduas avait pu y trouver d'intéressant. Élie Faure s'interrogeait sur l'avenir de l'art dans notre monde moderne, « si complexe, si incertain dans ses directions », si bouleversé par la guerre —

66. Charles Doyon connaissait l'existence de cette « Maîtrise d'art ». Il y signalait une exposition de céramique en 1944. Voir Charles Doyon, « Salons de fin d'année », *Le Jour*, 16 décembre 1944.

67. Guy Viau, « Propos d'un rapin. "Où allons-nous ? Où l'esprit de vie le voudra." (Élie Faure) », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1943, p. 5. Cette phrase paraît en p. 23 d'Élie Faure, *Histoire de l'art. L'art moderne I*, Paris, Le livre de poche, 1964.

il pensait bien sûr à la Première Guerre mondiale, mais Borduas le lisait au début de la Deuxième. Pour la première fois dans l'histoire, la guerre, qui avait été toujours été une sorte de jeu de l'aristocratie, avait engagé la vie de peuples entiers. C'est dire aussi qu'elle avait marqué leur destin comme jamais auparavant, ayant réveillé « ces puissances aveugles de vie collective destinées à briser ou à renouveler de fond en comble les facultés d'énergie et d'amour qui y participent⁶⁸ ». Le monde moderne était donc à la veille d'un profond renouvellement, auquel ne pouvaient rester indifférents ni les savants ni les artistes. C'est une idée constante d'Élie Faure que la science et les arts participent au même *zeitgeist* et se rencontrent, malgré leurs différents moyens d'expression, dans leurs objectifs : « Il n'y a aucune raison pour que l'artiste [...] vive en dehors des courants d'instinct qui déterminent la direction particulière des esprits de son temps⁶⁹. » C'est dire aussi qu'on ne pouvait s'attendre à ce que les propositions d'art soient beaucoup plus accessibles à la foule que celles de la science :

Ô peinture ! art sublime, le plus haut, le plus subtil, le plus sensuel mais en même temps le plus intellectuel de tous, ode, danse, musique transposées dans le monde objectif, aussi loin d'une âme moyenne que l'algèbre transcendantale d'une éducation primaire, l'amateur de feuillets, le champion de dominos, le rond-de-cuir, le chambellan et l'électeur te jugent⁷⁰ !

En exergue de son texte, Élie Faure avait cité la Vulgate : « *Margarita ante porcos*, Ne jetez pas vos perles aux porcs. »

Tous ces thèmes ne pouvaient pas ne pas rencontrer d'échos profonds chez Borduas, qui cherchait précisément dans sa peinture à capter ces courants profonds propres à son temps.

C'est moins Élie Faure, poursuivait Viau, qu'André Breton qui lui fit comprendre qu'on n'atteignait pas aux sources d'une époque à coup de volonté. C'est Breton qui lui avait fait comprendre qu'« il est vain de "vouloir" telle matière. Matière, comme dessin, comme valeur, comme composition, ne sont que des moyens d'expression, ils sont donnés par surcroît à qui s'exprime généreusement ». Les gouaches l'avaient donc libéré de « cette empoisonnante recherche de matière ».

68. *Ibid.*, p. 22-23.

69. *Ibid.*, p. 19.

70. *Ibid.*, p. 16.

Guy Viau reflétait-il, bien après coup, des propos de Borduas entendus à l'atelier au cours de ces premières visites du groupe? Ce n'est pas impossible. Nous avons en effet le témoignage d'un autre visiteur à l'atelier de Borduas, contemporain celui-là et qui dit sensiblement la même chose. Il s'agit de Jacques de Tonnancour, qui, certes, n'aura pas toujours la cote d'amour du groupe automatiste, mais qui fut près du maître, au moins pour un temps. N'oublions pas que le premier texte jamais publié de Borduas est un commentaire sur un *Fusain* de Jacques de Tonnancour.

C'est dans sa « Lettre à Borduas » que Jacques de Tonnancour fait allusion à des visites à l'atelier où le même tableau de Borduas semblait repris indéfiniment :

Et cette impression [de joie physique], je l'ai ressentie plus forte encore lorsque, à votre atelier, je revoyais le même tableau peint et repeint dix ou quinze fois dans des gammes différentes. Je me demandais ce qui pouvait vous décider à l'arrêter dans un tel état plutôt qu'un autre, puisque vous n'aviez pas l'air de faire un tableau mais de jouer à faire des tableaux. Vous l'arrêtiez peut-être lorsque vous l'aviez vidé, lorsqu'il n'avait plus rien à vous enseigner, lorsque vous aviez épuisé tous ses états possibles, tentant d'arracher à la pâte, en la fouillant et en l'écrasant à la spatule, la solution du mystère de la peinture.

Pour Tonnancour, tout ce travail sur la matière picturale devenait « de plus en plus conscient et réfléchi ». Il devait se produire quelque chose. « Il fallait [...] qu'une explosion ait lieu... » Cette explosion qui consista à « laisser l'instinct libre » se produisit dans les gouaches de 1942 :

[...] l'œuvre naissait d'une venue, sans reprises et sans les innombrables transfigurations d'autrefois, et son chant prenait ce caractère d'intégralité, de plénitude qu'a celui de l'être complet, satisfait, comblé⁷¹.

Aussi réconfortantes que furent pour Borduas les visites de ses jeunes élèves, elles ne prirent véritablement leur importance qu'avec l'arrivée de nouveaux venus qui n'appartenaient plus au milieu de l'École du meuble. Le premier d'entre eux fut Pierre Gauvreau.

Pierre Gauvreau

Né le 23 août 1922 à Montréal, Pierre Gauvreau avait fait ses études primaires chez les sœurs de la Providence et ses études classiques, comme

71. Jacques de Tonnancour, « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, août 1942, p. 609-613.

Pierre Petel, Jean et Gabriel Gascon, Jean-Louis Roux et Raymond David, chez les jésuites du Collège Sainte-Marie. À cette époque, la possession de livres à l'Index était un motif suffisant de renvoi d'un collège classique. C'est ce qui lui arriva après sa versification, quand on découvrit qu'il possédait un exemplaire des *Fleurs du mal* de Baudelaire et un recueil des *Poésies* de Rimbaud! On ne badinait avec une faute de ce genre. Il reçut la schlague, mais ne fut pas renvoyé aussitôt. C'est à la rentrée qu'on lui refusa l'admission. On invoqua alors que, forte tête, il avait refusé de se soumettre aux prescriptions de l'Index des livres prohibés. Un autre motif plus terre à terre était que le paiement de ses mensualités accusait du retard. Lui, premier de classe, n'eut d'autre choix que de passer un an à la maison. Il lut, dessina, s'occupa comme il put, jusqu'au moment où le peintre René Chicoine, qui fréquentait les Lundis littéraires de M^{me} Gauvreau, suggéra l'École des beaux-arts. Il y fut reçu mais en préparatoire et donc au Monument-National pour l'année scolaire 1939-1940. Considéré comme très talentueux, on tint à le protéger contre ce talent même et on le contraignit à dessiner des cubes, des sphères, des pyramides pendant une année.

Pierre Gauvreau ne fut donc pas élève de Borduas à l'École du meuble, puisqu'il entreprit ses études à l'École des beaux-arts en 1940, sous Charles Maillard⁷². Louise Renaud et Françoise Sullivan y étaient déjà depuis l'année précédente⁷³. Adrien Villandré rejoignit le groupe l'année suivante et Gabriel Filion en septembre 1942, après sa tentative à l'École du meuble. Pierre Gauvreau ne put y faire que deux autres années complètes, sa troisième année ayant été interrompue au printemps 1943, comme nous le verrons, par son enrôlement dans les forces armées.

Les palmarès signalent son nom à quelques reprises : 1^{er} prix au cours de dessin de Joseph Saint-Charles ; 1^{er} prix en sculpture décorative sous Maurice Félix ; mention honorable en histoire de l'art sous René Chicoine, la première année ; 1^{re} mention honorable au cours d'antique sous Henri Charpentier, la deuxième année ; 1^{er} prix en dessin aux concours d'octobre et d'avril de l'année suivante ; prix Morency Frères⁷⁴ lors de l'exposition de ses travaux de vacances de l'été 1942.

72. Son nom apparaît comme « Saint-Mars-Gauvreau, Pierre » dans une liste d'élèves (hommes) des cours du jour datée de septembre 1940.

73. Liste analogue d'élèves féminins.

74. La maison Morency Frères était une boutique de matériel d'artistes, d'objets d'art et de gravures. Le prix consistait en un bon d'achat de dix dollars à dépenser dans cet établissement.

Saint-Charles, Félix, Charpentier... n'étaient pas précisément les professeurs les plus dynamiques de la Terre. Saint-Charles était un peintre académique d'une certaine notoriété, mais Félix et Charpentier sont décrits comme les « deux acolytes de Maillard » par Borduas dans *Projections libérantes*. Enseignaient également à l'École des beaux-arts à ce moment Charles Maillard, son directeur, Jean-Charles Faucher, Irène Sénécal, Roland-H. Charlebois, Aline Charlebois, Alfred Laliberté, Pierre Normandeau, Jules Bazin et Armand Fillion. Rétrospectivement, Pierre Gauvreau a été très sévère sur l'enseignement qui se donnait aux Beaux-Arts. Il déclarait à Helen Duffy :

On ne nous enseignait absolument rien de la peinture contemporaine — ni américaine, ni européenne —, même pas l'impressionnisme. Tout s'arrêtait avec Barbizon. On était alors au « sommet de la permissivité » comme on disait. Les peintres dont nous avons entendu parler étaient les peintres de la Renaissance et quelques grands noms du XIX^e siècle, comme Ingres et Delacroix⁷⁵.

Mais, comme l'expliquera son frère Claude à son correspondant Jean-Claude Dussault : « Peu à peu, par les magazines, il devint conscient de l'art moderne⁷⁶. » Un numéro spécial de la revue *Life* en 1941 aurait eu sur lui un effet particulièrement fort : « Ça m'a fait tout un choc ! Cézanne, Matisse, Picasso, Rouault ! J'étais abasourdi. » Stimulé par la vue des reproductions de ces œuvres fauves et cubistes, Pierre Gauvreau produisit un grand nombre de dessins à l'encre, des nus, des clowns, des groupes, dans le style de Matisse et de Picasso, et un certain nombre de tableaux à l'huile, des natures mortes en particulier⁷⁷.

Une conférence du père Couturier, à laquelle il assista en compagnie de son ami Bruno Cormier et de son frère Claude, le confirma dans cette direction. « Pierre entra en lutte ouverte contre Maillard, aux Beaux-Arts. Il commença à organiser un noyau de résistants. Pendant l'été 1941, il composa ses premiers tableaux fauves — qu'il exposa scandaleusement

75. Helen Duffy, *Œuvres de Pierre Gauvreau*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p. 5.

76. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 361.

77. Voir Karen Wilkin, *Pierre Gauvreau : The First Decade*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1^{er} mars-5 avril 1981, p. 14, qui renvoie à l'article d'Helen Duffy, « Bleu stoïque, rubans et tralala, Pierre Gauvreau », *Vanguard*, vol. VIII, n° 1, octobre 1979, p. 10.

aux travaux de vacances des Beaux-Arts⁷⁸. » Scandaleusement ? Peut-être, mais les journaux ne les remarquèrent pas à ce moment.

En réalité, c'est à une autre occasion toute semblable à cette présentation aux Beaux-Arts que la production récente de Pierre Gauvreau attira l'attention. « À l'instigation de [Bruno] Cormier, qui y était encore élève », comme le disait encore Claude Gauvreau à son correspondant, Pierre Gauvreau exposa ensuite une vingtaine d'huiles à une exposition de travaux de vacances du Collège Sainte-Marie. Or, il se trouva que Borduas avait été invité à juger ce concours. Il fut frappé par la qualité des travaux du jeune Pierre Gauvreau, qu'il ne connaissait pas. Il voulut le rencontrer et le fit appeler par l'un de ses élèves de l'École du meuble, Guy Viau.

L'exposition dont Borduas était juge eut lieu dans le hall du Gesù, sur la rue Bleury à Montréal. Comme l'a expliqué Claude Gauvreau, le verdict de Borduas qui décerna le premier prix à son frère ne fut pas sans poser quelques problèmes aux organisateurs de l'exposition :

Pierre exposa au Gesù cette année-là une série de « travaux de vacances » de caractère fauve ; il se trouva que Borduas fut juge de ces travaux et il accorda le premier prix à Pierre. Les jésuites contestèrent la validité du prix sous prétexte que mon frère n'était pas un « amateur » ; mais Borduas voulut connaître le jeune peintre et il lui fit téléphoner par l'un de ses élèves de l'École du meuble, Guy Viau. Pierre se mit donc à fréquenter l'atelier de Borduas et je me souviens qu'il revenait de ces soirées dans un état de vertige extatique absolument sans exemple pour moi⁷⁹.

On comprend les hésitations des jésuites. À ce moment, Pierre Gauvreau était un « ancien » du Collège Sainte-Marie et il avait fait déjà deux années d'études dans des écoles d'art. Il n'était donc plus un « amateur ». On n'eut d'autre choix que de créer pour lui une catégorie « hors concours » et c'est à ce titre que Borduas lui décerna le premier prix.

Ayant rencontré le jeune peintre, Borduas l'invita tout naturellement à se joindre au groupe de ses élèves et à ceux de Hertel à ses réunions du mardi. « Pour nous, les choses se passaient de manière tout à fait informelle. Nous apportions nos travaux et nous en discussions librement. Nous parlions de tout, pas seulement d'art, et Borduas nous montrait ses tableaux⁸⁰. »

78. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 361.

79. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 49.

80. Helen Duffy, art. cité, p. 10.

Gauvreau emmena bientôt à ces réunions son amie, Françoise Sullivan, également étudiante aux Beaux-Arts.

Françoise Sullivan

Née le 10 juin 1925 à Montréal, Françoise Sullivan était la fille de John Sullivan, sous-ministre des Postes de la province de Québec. Très jeune, ses parents l'inscrivirent aux cours de danse classique de Gérard Crevier, qu'elle suivit de 1934 à 1945. Elle connaissait Pierre Gauvreau et Bruno Cormier, pour ainsi dire depuis toujours, puisqu'ils étaient des amis d'enfance. Il leur arrivait de monter des spectacles ensemble. Durant l'été 1939, le petit groupe joua au bénéfice des enfants pauvres dont s'occupait le Dr Norman Bethune. Il s'agissait d'une sorte de *commedia dell'arte*, une production d'Alice Szata, dans laquelle Pierre Gauvreau jouait le rôle d'Arlequin et Françoise, celui de Colombine.

Après des études au couvent du Sacré-Cœur et des cours de peinture au couvent de Hochelaga, Françoise Sullivan fut admise à l'École des beaux-arts en septembre 1939⁸¹, en même temps que Louise Renaud, d'abord à un cours de dessin élémentaire qui se donnait le soir et qui était réservé aux filles. Pierre Gauvreau la retrouva l'année d'après aux cours réguliers. À l'École, elle connut quelques succès scolaires comme en font foi les palmarès : une mention en dessin, dès sa première année ; un 1^{er} prix en dessin et une mention en décoration en 1941 ; des mentions en dessin, décoration et modelage en 1942 ; le prix Maurice-Cullen en peinture et une mention en modelage en 1943. Elle n'en fit pas moins vite partie du petit groupe de contestataires qui critiquaient l'enseignement donné aux Beaux-Arts.

Magdeleine Desroches

Il n'a pas encore été question de Magdeleine Desroches, mais elle fit partie du petit « noyau de résistants », autour de Pierre Gauvreau, contestant l'enseignement de l'École des beaux-arts. Née le 16 mars 1917, Magdeleine Desroches étudia à l'École des beaux-arts de Montréal à

81. Plutôt qu'en 1941, comme l'a avancé Claude Gosselin dans *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, MACM, 1981, p. 7. Le témoignage des palmarès de l'École des beaux-arts est formel là-dessus. Rappelons que les cours se donnaient à l'époque sur six ans et non sur « quatre », comme le pensait Claude Gosselin.

partir de septembre 1940. C'est donc dire qu'elle y entra assez tard, exerçant déjà un métier, celui d'institutrice. Elle ne put participer qu'aux examens de mars et de mai 1943, sa dernière année, comme nous l'apprend une lettre de Charles Maillard conservée aux Archives de l'École des beaux-arts.

Je, soussigné, certifie que mademoiselle Magdeleine Desroches a été inscrite aux cours de l'École des beaux-arts pendant trois années: de septembre 1940 à décembre 1943 [...]. Dans sa troisième année, mademoiselle Desroches n'a pu participer, pour des raisons de force majeure, qu'aux examens de mars et à ceux de mai, où elle a obtenu de bonnes notes.

Les « raisons de force majeure » sur lesquelles Maillard était si discret étaient assez tristes, puisqu'il s'agissait de la mort de sa mère. Elle dut abandonner ses études d'art et se rabattre sur son premier métier.

Sur son passage de trois ans aux Beaux-Arts, nous savons qu'elle se lia assez vite au groupe des contestataires autour de Pierre Gauvreau. Elle s'entendait particulièrement bien avec Fernand Leduc, qui, lui aussi un peu plus vieux que la moyenne, partageait son goût pour l'enseignement. C'est d'ailleurs elle qui le mit en contact avec Pierre Gauvreau et ses amis. On verra d'ailleurs que l'intégration de Fernand Leduc au groupe des contestataires ne se fera pas sans peine ni discussions.

Magdeleine Desroches fut, bien sûr, du groupe des étudiants des Beaux-Arts qui fréquentaient l'atelier de Borduas. Elle visita l'exposition des gouaches de l'Ermitage. Elle et son ami, Denis Noiseux, firent même l'acquisition de deux gouaches à cette occasion: les N^{os} 40 et 42⁸².

À propos de ses succès aux Beaux-Arts — pour expliquer « les bonnes notes » de la lettre de Maillard —, signalons que Magdeleine Desroches fut l'une des gagnantes du concours organisé par l'École des arts domestiques du Québec et ouvert aux élèves du cours supérieur de décoration aux Beaux-Arts pour un projet de tapis et pour un ensemble de tentures, couvre-lit, tapis et dossier de chaise⁸³. Pour un temps, les Beaux-Arts furent en compétition avec l'enseignement de l'École du meuble, la décoration étant un sujet privilégié dans cette dernière institution. Cela explique en partie la rivalité des directeurs des deux écoles, Charles Maillard et Jean-Marie Gauvreau. Maillard ayant occupé ce terrain avant Gauvreau, il pouvait croire devoir en garder le monopole.

82. Voir *Livre de comptes*, items 54 et 56. MACM, Archives Borduas, dossier 39.

83. Service des archives de l'UQAM, fonds de l'École des beaux-arts de Montréal, SP5/6: Palmarès 1943, p. 28.

Fernand Leduc

Né le 4 juillet 1916 à Viauville, dans la banlieue est de Montréal, Fernand Leduc était plus vieux de six ans que Pierre Gauvreau⁸⁴. Son père, Rosaire Évariste Leduc, était un artisan. Il travaillait le « fer forgé », comme on disait à l'époque. Sa mère, née Florida Saint-Pierre, venait de la région de Cornwall en Ontario. Il fréquenta d'abord l'école de sa paroisse, Saint-Clément de Viauville, puis celle de Sainte-Philomène de Rosemont. Il entra au collège Laval, à Saint-Vincent-de-Paul, en 1926. C'est là que les discours enflammés d'un « frère recruteur » le touchèrent et qu'à l'âge de douze ans il se crut appelé à la vie religieuse. « On vous met en situation de vocation ; qui refuse se croit presque damné⁸⁵. » Il se retrouva donc au juvénat des frères maristes à Iberville en 1928. L'année qui suivit son entrée au juvénat, il avait alors treize ans, il se mit à souffrir de laryngite chronique et de violents maux de gorge. On l'envoya chez un spécialiste qui recommanda une opération. En ces temps d'avant l'assurance-maladie, c'était une proposition coûteuse, mais les communautés religieuses étaient loin d'être dans la misère. On affecta d'objecter à la dépense, « les moines étaient trop près de leurs sous », dira Leduc, ou simplement, on ne prit pas au sérieux ce mal de gorge d'adolescent. Bref, Fernand dut attendre jusqu'en décembre 1936 avant de subir l'intervention chirurgicale qui s'imposait. Entre-temps, dans un moment de crise mystique, il avait prononcé ses premiers vœux à Saint-Hyacinthe, cérémonie au cours de laquelle il reçut, comme c'était souvent le cas dans les communautés religieuses, un nouveau nom. Désormais, Fernand Leduc fut connu sous le nom de frère Charles-Garnier. Il passa ensuite une année de stage en communauté active à La Malbaie, mais déjà le cœur n'y était plus tout à fait. Il se sentait de plus en plus frustré dans ses aspirations intellectuelles. Il découvrit les poètes maudits, Baudelaire, Verlaine, surtout Rimbaud à la bibliothèque et les lut en cachette. Poursuivant ses études durant toute cette période, il obtint son brevet supérieur de l'École normale en 1936, d'où il sortit premier.

Il voulait enseigner, mais sa dysphonie récurrente l'en empêchait. Ses supérieurs ne trouvèrent rien de mieux que d'envoyer ce jeune homme pourtant instruit à leur maison de Lévis, où il fut nommé aide-cuisinier.

84. Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, Hurtubise HMH, Montréal, 1980, p. 21-22.

85. Propos rapportés par Bernard Teyssède, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 225.

Cette nouvelle tâche l'obligeait à entrer et sortir des frigidaires plusieurs fois par jour, ce qui était bien la pire chose à faire pour quelqu'un atteint de laryngite chronique. La situation parut si révoltante au frère Charles-Garnier que, sans un sou, à l'heure de la prière, il se sauva et se réfugia chez une tante à Québec. Quelques semaines après, il rentrait au bercail. Il fut convoqué chez le provincial à Iberville, qui se fit tout d'abord conciliant. On lui accorda qu'il puisse s'inscrire à l'École des beaux-arts de Montréal, comme il le demandait, avant de prononcer ses derniers vœux. Après tout, cela pouvait être utile un jour d'avoir un artiste dans la communauté. C'est donc la soutane sur le dos, à l'automne 1938, deux ans avant Pierre Gauvreau, que Fernand Leduc entra à l'École des beaux-arts, mais sous le nom de frère Charles-Garnier. Cette première année se passa bien. Il avait trouvé sa voie. L'année suivante, il s'attendait bien à poursuivre ses études, mais son provincial s'y opposa. C'est qu'il était maintenant à la veille de prononcer ses vœux perpétuels et qu'il n'était plus question de suivre ses penchants. « Quand on a fait vœu d'obéissance, on va où l'on est nommé », lui déclara le provincial en guise d'explication. Trop, c'était trop. Mis constamment devant le dilemme de perdre son intégrité (physique d'abord, intellectuelle ensuite) ou de sauver cette vocation religieuse déjà passablement refroidie, Fernand Leduc décida de quitter définitivement les ordres. On le retrouva donc laïcisé, en deuxième année des Beaux-Arts, et, bien sûr, sous le nom de Fernand Leduc dans les listes d'inscription et les palmarès à partir de ce moment-là. Élève sérieux, « rangé », « pondéré », il se retrouvait au milieu de camarades beaucoup plus jeunes que lui, notamment Magdeleine Desroches, avec laquelle « il se lia d'amitié tendrement platonique », écrit Teyssèdre⁸⁶. Par Magdeleine, il fut mis en contact avec le groupe des contestataires, Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Louise Renaud, Adrien Villandré... Tout ce petit monde discutait et échangeait. Fernand n'était pas toujours d'accord avec eux. Pierre Gauvreau a raconté qu'« on s'est engueulés souvent ; une année au moins⁸⁷ ». Les discussions portaient sur l'art moderne, « discrédité par l'ensemble des professeurs » et auquel Leduc n'avait guère été exposé jusque-là. Ses grandes admirations picturales allaient encore à Maurice Denis et Georges Desvallières.

S'il est exagéré, au dire de Leduc, de parler de « groupe » dès ce moment — « Il n'y a jamais eu véritablement de groupe, mais rencontre

86. *Ibid.*, p. 226.

87. *Ibid.*, p. 227.

au sein d'un même malaise⁸⁸ » —, il n'en reste pas moins que plusieurs de ces élèves devinrent la bête noire du directeur Charles Maillard, avant même les élèves de Pellan, qui contesteront plus tard l'enseignement académique de l'École.

L'exposition Pellan en octobre 1940 avait ébloui Leduc, comme tout le monde à l'époque. Mais, de plus de conséquence pour la suite fut sa découverte de la peinture de Borduas à l'occasion d'une exposition de trois de ses toiles, *Portrait de Maurice Gagnon*, 1937, *Paysage* (probablement *Parc Lafontaine*) et *Tête de fillette*⁸⁹, au Salon du livre canadien, qui se tint sous les auspices de la Société des écrivains canadiens à l'École technique de Montréal, du 22 novembre au 15 décembre 1940⁹⁰. Quand Pierre Gauvreau lui parla à l'automne suivant de Borduas et des réunions du mardi, il se souvint du choc créé par ces tableaux de Borduas et fut enchanté à l'idée de pouvoir faire sa connaissance. Quand ils se rencontrèrent, Borduas travaillait aux gouaches de l'Ermitage.

Jean-Paul Riopelle

Contrairement à Pierre Gauvreau et à Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle fut un élève de Borduas à l'École du meuble, mais pas avant d'avoir parcouru un long périple dans une tout autre direction.

Fils de Léopold Riopelle et d'Anna Riopelle, cousins issus de germains, Jean-Paul Rosaire Riopelle est né à Montréal sur la rue de Lorimier⁹¹, le 7 octobre 1923, et a été baptisé le lendemain à l'église Immaculée-Conception, sur la rue Rachel à Montréal. Pourquoi ces précisions? À cause de la boutade de Riopelle maintes fois répétée: « Je sais quand j'ai été baptisé (le 7 octobre) mais pas quand je suis né⁹². » En réalité, il ne sait ni l'un ni l'autre, puisqu'il est né le jour où il croit avoir été baptisé!

88. Lettre de Fernand Leduc à Jean-Pierre Duquette, 28 septembre 1977, citée dans Jean-Pierre Duquette, *ouvr. cité*, p. 23.

89. Peut-être *Adolescente*, 1937.

90. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, *ouvr. cité*, p. 90, n. 32, pour les références au dossier de presse sur cette exposition.

91. Voir Paquerette Villeneuve et coll., *Jean-Paul Riopelle. Jean-Julien Bourgault, Théâtre de L'Oie Blanche*, Montmagny, 15 septembre-27 octobre 1991, p. 28, pour une photo de l'endroit.

92. Dominique Bozo et Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 85, et Jean-Louis Prat, *Jean-Paul Riopelle. D'hier à aujourd'hui*, Saint-Paul-de-Vence (France), Fondation Maeght, 1990, p. 97.

Comme il l'expliquait à Lise Gauvin, son père était issu de cette génération de ruraux qui quittèrent la campagne et tentèrent de faire fortune à la ville. Son grand-père, un petit entrepreneur qui avait une fabrique de chaises, avait été maire du village de L'Épiphanie. La ville réussit si bien à Léopold que même le temps de la crise ne parvient pas à l'abattre. Il mit ses talents de menuisier à contribution et arriva très bien à tenir le coup :

Comme mon père était assez habile — même très habile —, il faisait de la menuiserie et prenait en même temps des cours au Monument-National, le soir. Il n'y avait pas d'école d'architecture à cette époque. Il est devenu architecte, mais il ne l'a jamais cru. Il était « spécialiste » des escaliers. Tous les problèmes d'escalier dans Montréal, c'est lui qui les a résolus. Après, il s'est mis à faire lui-même ses propres constructions. C'est à ce moment-là qu'il s'est dit : « Bon, je suis quelqu'un dans la vie. » Il avait assez d'argent pour vivre jusqu'à la fin de l'année, sans crever de faim, en aidant les gens autour qui étaient ses locataires. Il disait : « Moi je suis un bourgeois. » Alors, comme profession, il écrivait : bourgeois. C'est assez beau d'ailleurs. Il a toujours signé profession : bourgeois⁹³.

Les Riopelle vivaient donc à l'aise. Parmi les locataires de ses parents, il y avait les Lafortune, dont le fils Ambroise deviendra prêtre et fera parler de lui. Un de leurs voisins était Arthur Bengle, vendeur de voitures d'occasion, dont le fils Otto deviendra un marchand de tableaux de la rue Sherbrooke durant les années soixante.

Riopelle reçut sa première éducation en leçons privées chez une dame du quartier. Il ne s'inscrira à l'école Saint-Louis-de-Gonzague qu'en septième année, soit pour les années scolaires 1936-1937 et 1937-1938. Bien que bref, ce passage à l'école de son quartier aura une certaine importance pour Riopelle. Car c'est à cette école de quartier qu'il fera la connaissance d'Henri Bisson, son premier professeur de dessin, et de Maurice Perron, le futur photographe du groupe automatiste. Bisson semble l'avoir particulièrement fasciné⁹⁴.

On possède en effet plusieurs témoignages de Riopelle sur ce personnage. Il semble lui avoir donné de plus en plus d'importance avec le temps.

Ainsi, à un journaliste de *La Presse* qui lui demandait le 12 janvier 1963 s'il était bon en dessin à l'école, il répondait :

93. Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 13-14.

94. Sur la première éducation de Riopelle, voir Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996, p. 20 et suiv.

Oui, j'aimais beaucoup dessiner. Puis, longtemps, j'ai fait de la peinture superacadémique! On copiait dans des catalogues. Aux impressionnistes, on passait vite. Je trouvais ça affreux! J'ai pris beaucoup de cours privés. Je me souviens de Bisson. Un brave type⁹⁵.

L'année suivante, la même anecdote se lisait comme suit sous la plume d'un journaliste du *Globe Magazine* de Toronto :

J'ai été un peintre du dimanche durant dix ans. Je faisais de si mauvais tableaux, si académiques! En hiver, quand nous travaillions à partir de reproductions, s'il nous arrivait de tomber sur un tableau impressionniste reproduit dans un livre, mon professeur murmurait : « C'est mauvais », et nous passions à autre chose⁹⁶.

On l'aura noté, le « brave type » n'est même pas nommé. Puis, en 1968, dans les *Lettres Françaises*, même son de cloche :

Tous les jours j'allais chez un vieux professeur de Beaux-Arts. Je n'avais même pas dix ans. On se mettait chacun dans notre coin et l'on peignait... On ne disait pas un mot... De temps en temps, il venait voir ce que j'avais fait. Au bout de quelques mois, toutes mes œuvres ressemblaient aux siennes. C'était académique. Très académique : nus, paysages, natures mortes⁹⁷.

Mais voyez ce qu'il disait d'Henri Bisson au cours d'entretiens plus récents, avec Pierre Schneider ou Lise Gauvin! Il déclarait à Schneider :

C'était un personnage inouï. Je lui dois énormément. Comme il n'était que diplômé de l'École des beaux-arts, on l'avait placé dans une école paroissiale. Il m'a donné des cours le samedi et le dimanche, pendant quatre ou cinq ans. Nous travaillions côte à côte. Nous méprisions la peinture moderne. Ce que nous voulions, c'était copier la nature, la copie de la nature. L'hiver, on faisait parfois de la copie. On ouvrait des bouquins de reproductions ou on prenait des calendriers. Et si on voyait une reproduction d'un tableau avancé par exemple impressionniste sur une boîte de chocolats, on disait : « Ce n'est pas du vrai⁹⁸! »

95. Anonyme, « Jean-Paul Riopelle. Un fauve à l'étroit dans la cage de Paris », *La Presse*, 12 janvier 1963, p. 2-3.

96. Pearl Sheffy, « Jean-Paul Riopelle talks about art », *Globe Magazine*, Toronto, 9 mai 1964, p. 6-8.

97. Claude Bouyeure, « Entretien avec Jean-Paul Riopelle », *Lettres françaises*, 12 juin 1968, p. 28.

98. Entretien avec Pierre Schneider, « Préface », *Jean-Paul-Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 11.

Même son de cloche avec Lise Gauvin :

Henri Bisson était sorti des Beaux-Arts, avec Curteau. Curteau était premier et Henri Bisson était deuxième. Ils sont devenus professeurs dans les écoles catholiques de l'époque et ils donnaient les cours de dessin pour l'ensemble des élèves. Mais ce n'était pas assez pour les occuper à temps plein, ils devaient aussi enseigner d'autres matières. Mon ami Bisson était professeur de mathématiques. Moi, j'étais passionné : je voulais faire du dessin et peindre. Je suivais des cours chez lui, en fin de semaine, le samedi et le dimanche; tous les samedis pour écouter l'opéra de New York en direct à la radio. On faisait des reproductions de tableaux, on faisait des natures mortes, on faisait du modèle vivant. Le dimanche on allait travailler d'après nature, à moins que ce ne soit en plein hiver. Tout cela m'intéressait passablement. Je partais et je n'allais pas à la messe. Comme ça, j'avais la paix le dimanche avec mon ami Bisson, qui est resté mon professeur longtemps, très longtemps et qui était un merveilleux personnage. Il est resté méconnu mais il avait sûrement beaucoup de talent. Il est devenu sculpteur à la fin. Je l'aimais beaucoup⁹⁹.

Qui était ce Henri Bisson ? Grâce aux recherches diligentes de Caroline Ohrt, on sait qu'il est né le 29 mars 1900 et est mort le 3 juillet 1973. D'abord attiré par l'architecture, il avait fait un an d'études à l'École polytechnique en 1921-1922, s'était essayé à l'enseignement du dessin dans les écoles primaires, puis s'était inscrit à l'École des beaux-arts, en 1925, au moment où Charles Maillard avait pris la direction de l'École. Il se fit remarquer aux cours de Joseph Saint-Charles et d'Henri Charpentier. En 1931, Charles Maillard lui décernait, à lui et à Maurice Raymond — plutôt qu'à ce Curteau mentionné par Riopelle et sur qui nous ne savons rien —, le prix du directeur pour le « meilleur dessin ». Bisson enseigna le dessin à Saint-Louis-de-Gonzague, la paroisse des Riopelle, de 1933 à 1941, et c'est sans doute durant cette période, probablement à partir de 1936, qu'il donna des leçons privées au jeune Riopelle. En 1936, Riopelle avait treize ans, ce qui n'est déjà plus très jeune et fait mentir la surenchère de précocité que l'on trouve chez les auteurs : « dès l'âge de huit ans », déclare une notice biographique de la Galerie nationale du Canada¹⁰⁰; « dès l'âge de six ans¹⁰¹ », avançait Guy

99. Lise Gauvin, art. cité, p. 14.

100. Notice biographique, *Jean-Paul Riopelle*, Galerie nationale du Canada, 22 novembre 1966.

101. S'appuyant sans doute sur le témoignage de Claude Gauvreau dans une lettre à Jean-Claude Dussault, datée du 26 avril 1950 : « Avait subi l'instruction académique en

Robert en 1970¹⁰²; « à peine huit ans », se corrigeait-il en 1981¹⁰³ ! Par ailleurs, le fichier d'inscription au Mont-Saint-Louis montre que Riopelle y fut inscrit du 7 octobre 1939 au 17 juin 1941¹⁰⁴; 1938 pourrait bien être la dernière année des leçons privées chez Bisson. Cela correspondrait à peu près avec le début des études secondaires de Riopelle.

Après l'école Saint-Louis-de-Gonzague, Riopelle poursuivit en effet ses études au Mont-Saint-Louis, où les frères des Écoles chrétiennes offraient le cours scientifique, qui préparait entre autres à Polytechnique, une direction que, nous le verrons, la famille de Riopelle favorisait. Les leçons avec Bisson avaient fini par inquiéter : « Il ne va pas se lancer dans la peinture ! » avait dit son père. « C'est comme ça que j'ai fait Polytechnique. » Léopold Riopelle n'était pas au bout de ses peines. Il appert que le Mont-Saint-Louis donnait une certaine importance à l'enseignement du dessin, non seulement du dessin industriel, mais du dessin d'art. On y avait même formé un Cercle Louis-Philippe-Hébert pour encourager les jeunes à faire du dessin les fins de semaine. Jean Lespérance, le frère de Françoise Lespérance, la première femme de Riopelle, nous a parlé d'une exposition de dessins de fin d'année 1938-1939, produits sous la direction du frère Ephrem, un diplômé des Beaux-Arts, qui fut professeur au Mont-Saint-Louis de septembre 1937 à juin 1941, donc au moment où Riopelle s'y trouvait.

Il reste peu de choses de la première activité picturale de Riopelle. Yvette Bisson, la fille d'Henri, est convaincue que le fameux *Hibou premier*¹⁰⁵ de Riopelle — ce dernier ayant le don des titres rétrospectifs — a été fait à partir d'un animal naturalisé que possédait son père¹⁰⁶. Guy Robert date ce tableau de 1939¹⁰⁷, donc de la première année de Riopelle au Mont-Saint-Louis. Le Mont-Saint-Louis possédait certainement aussi une collection d'animaux naturalisés comme beaucoup d'autres institutions d'enseignement à l'époque, à commencer par l'École des beaux-arts

peinture depuis l'âge de six ans. » Dans Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 363.

102. Guy Robert, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970, p. 22.

103. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 20.

104. Lettre d'Alfred Vallée à Jean Lespérance, datée du 13 décembre 1993. Nous remercions M. Jean Lespérance de nous avoir communiqué ce document.

105. Jean-Paul Riopelle, *Hibou premier*, 1939, huile sur carton, 40 x 30 cm; s.b.d.: « Jean-Paul Riopelle »; coll. de l'artiste.

106. Voir Hélène de Billy, ouvr. cité, p. 26-27.

107. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, ouvr. cité, 1981, p. 21.

ou l'Institut des Sourds-Muets de la rue Saint-Laurent, où le frère Crête les avait utilisés pour son petit musée d'histoire naturelle. C'est à une source d'inspiration analogue que Borduas avait puisé son tableau — pas très bon — intitulé *Épervier dans un paysage*¹⁰⁸.

Toute cette éducation académique conduisait à une impasse : l'impasse du trompe-l'œil. Riopelle est souvent revenu là-dessus par la suite. Même s'il s'agit de réflexions faites après coup, et à la condition de ne pas leur donner le sens d'une rupture soudaine avec l'académisme, ses idées sur le sujet valent la peine d'être relevées. Il est revenu tout d'abord sur l'enseignement de Bisson avec Fernand Seguin :

Moi, mon ambition c'était de reproduire ce qui était devant soi. Et ça, c'est allé très loin. Et c'est un peu une des raisons pour lesquelles j'avais un peu lâché l'idée de faire des tableaux et des choses comme ça. C'est qu'avec ce peintre, qui était mon professeur avant, M. Bisson, on arrivait, en voulant faire strictement ce qu'on voyait, avec un œil plus averti, à faire des choses que les autres ne voyaient pas. Alors, à ce moment-là, ça n'avait plus de sens l'idée de copier puisque ce qu'on copiait, nous, avec notre œil, les autres ne pouvaient pas le voir.

C'est avec cette même conviction qu'il leur avait fait considérer que, par rapport à cette ambition, même les impressionnistes étaient des « tricheurs [...] parce qu'ils ne faisaient pas ce qu'on voyait¹⁰⁹ ». Dans ses entretiens avec Lise Gauvin, Riopelle prenait l'exemple du verre de vin pour démontrer les limites du trompe-l'œil que lui et son ami Bisson avaient rencontrées :

C'était très étrange parce qu'on arrivait à l'idée qu'il ne fallait pas truquer. Alors, évidemment, les tableaux des impressionnistes, ça n'avait aucun sens, ni pour lui ni pour moi ; on disait : « Ils truquent. Ce sont des gens qui ne font pas ce qu'ils voient. » À un moment donné, on est arrivés à faire tellement ce qu'on voyait que jamais mon professeur ne faisait une correction. [...] on peignait chacun de son côté mais on aurait pu échanger un tableau : personne n'aurait pu savoir qui avait fait l'un et qui avait fait l'autre. On était imbus de la même chose, ce qui était très étrange. Il arrive un moment où la copie exacte de la nature fait que l'œil du spectateur ne peut pas le concevoir. Un reflet dans un

108. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, ouvr. cité, p. 62-63, pour une reproduction et un commentaire sur ce tableau de jeunesse de Borduas.

109. Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de *Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 94-95.

verre [...] si je le peins exactement, personne ne va dire que c'est vrai. On va dire : « C'est exagéré », parce que les gens ne savent pas regarder. Ça nous a menés à un blocage épouvantable. On voulait copier la nature, avec le reflet et le verre et tout... On avait l'air d'imbéciles qui ne savent pas faire un verre de vin rouge. Un verre de vin rouge dépend de ce qui l'entoure. Alors, on est restés dans une impasse par rapport à cela¹¹⁰.

L'impasse du trompe-l'œil qui ne voulait pas tromper, l'impasse du trompe-l'œil parfaitement transparent à la réalité, du trompe-l'œil honnête, qui non seulement aurait effacé complètement la distinction entre le signifiant et le signifié, mais même entre les émetteurs de signes. Il y avait donc dans la sensation des éléments subjectifs qui variaient d'un individu à l'autre et qui introduisaient un dangereux relativisme dans l'expérience de la vision. Les impressionnistes « trichaient » peut-être, mais ils donnaient au moins sa chance à ce que Cézanne appelait « sa petite sensation ».

À Pierre Schneider qui l'interrogeait sur son passage à l'art abstrait et qui le supposait rapide, brutal même, Riopelle répondait :

Ça venait quand même de très loin. J'avais fait mon apprentissage, dessiné comme un fou d'après nature. Mais ça allait de moins en moins bien. Le dernier tableau que j'ai fait comme ça, je l'ai travaillé pendant deux ans, sans pouvoir le finir. Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Je ne savais pas que le type qui, aujourd'hui, veut dessiner un poisson sur une table n'y arrivera plus.

— Mais pourquoi ?

— Parce qu'il y a perte d'intérêt. Je ne demande pas mieux que d'y croire, à son poisson — quoi de plus formidable qu'une truite de Courbet ? — mais il ne peut pas m'y faire croire. Il fut un temps où le rapport entre le peintre et l'image était vivant ; puis il l'a été moins ; il ne l'était plus pour moi, en 1946¹¹¹.

Devrait-on parler d'une crise de la figuration chez Riopelle, voire d'une crise beaucoup plus radicale, puisqu'il s'était complètement arrêté de peindre ? Oui, mais pas en 1946. Le même Pierre Schneider avait mieux situé cette première crise dans son article de *L'Œil* en 1956 :

110. Lise Gauvin, art. cité, p. 14.

111. Entretien avec Pierre Schneider, « Au Louvre avec Riopelle », dans *Riopelle. Été 1967*, Québec, Musée du Québec, 1967, p. 15.

Il constate que la nature le fuit. Plus il s'efforce de faire vrai, plus le résultat lui paraît faux. À dix-sept ans, il s'arrête de peindre et se consacre, pendant deux ans, à l'étude des mathématiques, devenant élève à l'École polytechnique de Montréal¹¹².

À dix-sept ans, en 1940 donc? Presque. À sa sortie du Mont-Saint-Louis plutôt, en 1941. La carrière de peintre de Riopelle partait mal: par un hibou empaillé qui avait fini de voler depuis longtemps.

112. Pierre Schneider, « Jean-Paul Riopelle », *L'Œil*, n° 18, 1956, p. 36.

1942

Les gouaches de Borduas à l'Ermitage

Même si Borduas faisait commencer l'automatisme par *Abstraction verte*, la petite toile peinte en 1941, exposée à Joliette du 11 au 14 janvier 1942, il n'en reste pas moins que le véritable point de départ du mouvement fut, de l'avis de tous, l'exposition de ses gouaches au Foyer de l'Ermitage, du 25 avril au 2 mai 1942. Le carton d'invitation informait tout d'abord que l'exposition avait été organisée par Maurice Gagnon et qu'on y présentait les « Œuvres surréalistes » de Borduas, sans préciser leur nombre ni leur nature. Mais on sait par la liste de vente qu'elle comprenait quarante-cinq gouaches non titrées, numérotées de 1 à 45. Les titres furent donnés après coup, parfois le soir même du vernissage ou pour faire plaisir aux collectionneurs. Plus de la moitié des gouaches resteront sans autre titre que leur numéro.

Maurice Gagnon, qui, outre ses cours à l'École du meuble, enseignait l'histoire de l'art dans les collèges classiques, avait obtenu du Collège de Montréal, dont ce gymnase et cette salle de spectacle dépendaient, qu'on y laissât Borduas accrocher ses gouaches.

C'était la première fois qu'un peintre osait se réclamer du surréalisme dans le titre d'une exposition au Canada. Pellan s'était bien risqué, dans sa grande rétrospective de 1940, à classer sa production en « peinture figurative » et « décoration non-figurative », mais même si l'influence du surréalisme sur son œuvre n'était pas négligeable, il n'était pas question pour lui de la rattacher tout entière à ce seul courant de l'art contemporain, ni même de l'évoquer dans le titre d'une exposition.

En quoi les gouaches de Borduas étaient-elles « surréalistes » ? Il faut, pour répondre à cette question, revenir à l'entrevue que Borduas accorda à Maurice Gagnon, le 1^{er} mai, à la veille de la clôture de l'exposition de l'Ermitage. Borduas s'était parfaitement expliqué sur sa « méthode » :

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des

côtés, je l'applique sans discuter, et ainsi de suite. Un premier trait se dessine, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot *pensées*, i.e. pensées de peintres, pensée de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires (celles-ci ne sont utilisables dans le tableau que si elles sont transposées plastiquement).

Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur. Comme pour le dessin, si une première idée est d'employer un jaune, je ne la discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres. C'est particulièrement au stade de la couleur que les problèmes de la lumière et des volumes entrent en jeu.

L'idée générale qui se dégage du tableau est une conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait, et cet état n'est jamais choisi, mais accepté.

L'idée générale n'a qu'une valeur secondaire, une fois l'œuvre terminée. Le chant seul de l'œuvre fait sa beauté essentielle. Seul il peut être senti par le spectateur. Toutefois l'idée générale découlant de la discipline intellectuelle peut être comprise du spectateur. Celle-ci (cette discipline intellectuelle) est le travail mental de l'artiste dont la rigueur détermine le degré de pureté.

La discipline intellectuelle est nécessaire à tout artiste, académique ou vivant ; la seule différence est que chez les académiques, cette discipline agit dans le connu, et chez les peintres vivants, dans l'inconnu.

Maintenant il est fatal que ce travail doive se produire dans un perpétuel devenir afin que l'instinct, d'où découle le chant, puisse continuellement s'exprimer au cours de l'exécution de l'œuvre. Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend cette matière vivante. C'est de là que découle tout le mystère d'une œuvre d'art : qu'une matière inerte puisse devenir vivante¹.

On le voit, au départ, Borduas ne postulait même pas la nécessité d'un « thème », comme le pensait René Huyghe. Rien. Aucune idée préconçue. *Abstraction verte* n'avait pas été produite autrement. Pour les gouaches, ce qui avait déclenché l'opération, ce n'était pas une tâche, comme on le présume pour la petite toile de 1941, mais un trait de fusain

1. « Conversation avec Borduas relatée par Maurice Gagnon », 1^{er} mai 1942, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, PUM, 1987, p. 640-641.

qui divisait la feuille. Dans les deux cas, cependant, le point de départ était un acte, non pas l'enregistrement passif d'une sensation, comme la lecture un peu courte que Breton avait faite de Léonard pouvait le faire croire². Pas de copie.

Ou plutôt, avant même d'y tracer quoi que ce soit, le peintre orientait sa feuille, à la verticale ou à l'horizontale. Ce geste, qui paraissait aller tellement de soi que ni Borduas ni Gagnon, rapportant ses propos, n'avaient pensé devoir le signaler, était le véritable point de départ de toute l'opération. De toute manière, c'était encore un acte. C'était aussi une décision déterminante pour la suite. C'est en effet au moment où Borduas décidait de l'orientation de sa feuille que les jeux de la composition étaient faits. Une feuille posée à la verticale suggérait la mise en page d'un « portrait », une feuille posée à l'horizontale, celle d'un « paysage », pour reprendre des catégories d'ordinateur, qui, à vrai dire, dans le cas des gouaches de Borduas, correspondrait plutôt à l'opposition personnage/nature morte.

Bien sûr, les choses ne s'arrêtaient pas là. L'orientation de la feuille étant choisie, quelques traits de fusain étaient tracés. Est-ce à ce moment que le « sujet » se manifestait ? On peut imaginer que les quelques lignes tracées sur la page blanche étaient comme les craquelures du mur de Léonard et le tout, servant d'écran de projection, suggérait au peintre une configuration plutôt qu'une autre. Il vaut mieux en effet parler de configurations plutôt que d'idées, ou de sujets, car, comme le rappelle Borduas, n'étaient « utilisables » que des « pensées de peintre », c'est-à-dire, comme il le disait encore, des pensées « transposées plastiquement ». Ces configurations ne sont pas quelconques. Quand la feuille est à l'horizontale, le dessin s'accroche aux bords de la feuille, allant des côtés vers le centre ; quand elle est à la verticale, il part du centre — un trait vertical traverse la feuille en son milieu — et se déploie comme des ondes vers la périphérie.

Une fois le dessin arrêté, Borduas, maintenant la dichotomie dessin/couleur chère à son éducation académique, passait à la couleur. La « première couleur » était choisie au hasard : « ... un jaune, je ne le discute pas ». Mais cette première couleur « détermin[ait] » ensuite toutes les autres. L'examen des gouaches démontre que cette détermination se faisait

2. « ... il ne s'agit pas de dessiner, il ne s'agit que de calquer », écrivait Breton, en note, au premier *Manifeste du surréalisme*, 1929 ; voir A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p. 35, n. 1.

souvent selon l'opposition des complémentaires (jaune et bleu, vert et rouge en particulier). Une fois de plus, des « codes » faisaient sentir leur présence. Mais le sentiment d'« unité » et, on pourrait ajouter, l'extraordinaire fécondité du procédé les faisaient oublier. Le nombre même des gouaches produites dans un si court laps de temps — sinon une nuit, comme le voudrait la légende, du moins quelques jours — est là pour l'attester. On pouvait parler du « chant de la matière », de « matière vivante », de « vibration ». La preuve de la justesse des intuitions surréalistes était faite. Du moins, jusqu'à nouvel ordre.

Comment l'exposition des gouaches fut-elle reçue par la critique ? Nous avons développé ailleurs comment elle réagit au caractère « abstrait » de l'ensemble³. La question à se poser dans le présent contexte est différente. A-t-elle relevé le caractère « surréaliste » de l'exposition ? A-t-elle compris son caractère « automatique », sinon déjà « automatiste » ? A-t-elle saisi à quel bouleversement profond la nouvelle façon de peindre de Borduas entraînait la peinture, la pensée, les valeurs ?

Robert Élie consacra un paragraphe de son élogieuse critique de l'exposition à ce sujet :

On a parlé d'« écriture automatique » pour indiquer que le poète ou le peintre surréalistes se soumettent à d'impérieuses voies intérieures plutôt qu'à la froide raison. Dans cet état de réceptivité absolue, tout l'être de l'artiste vibre à l'unisson, et la main enregistre aussitôt la moindre vibration de l'intelligence. Le peintre s'abandonne à ses voies intérieures et ne cherche plus son inspiration dans la nature, mais grâce à ce don visuel qu'il a reçu à sa naissance, grâce à sa formation, des images surgissent en lui, et ce sont des formes et des couleurs de la nature, des rythmes naturels, que sa main trace sur la toile, et que son intelligence développe et lie.

Le discours d'Élie ne retient que les dimensions esthétiques du surréalisme et les transpose dans un vocabulaire spiritualiste qui ne colle ni à Borduas ni au surréalisme. Il y voit essentiellement une méthode pour faire affleurer le monde intérieur — il évite le mot *inconscient* — du peintre, cette méthode consistant à se mettre en état de réceptivité absolue pour laisser surgir les formes et les couleurs de ses tableaux. S'il écarte « la froide raison » du processus, on aura noté qu'il fait une place non négligeable à l'« intelligence », précaution que n'avait pas prise Gagnon. Il ne s'étonne pas que la nature chassée par un bout revienne par

3. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 97-104.

l'autre, transformée sans doute par le passage au creuset de la « vie intérieure de l'artiste ».

Pour Élie, cette référence au surréalisme n'était d'ailleurs pas essentielle. « Qu'on oublie le surréalisme car ce ne sont pas les mots ni les doctrines qui vivent, mais les œuvres et les tableaux de Borduas vivent⁴. »

Ce conseil n'est pas suivi par *La Patrie du dimanche*, puisqu'on y reproduit la gouache N° 16 avec l'en-tête « Ça, c'est du surréalisme ! » La légende est à l'avenant :

On ne comprendra sans doute pas, à première vue, les tableaux que nous aurons devant les yeux parce que le surréalisme tient du rêve et de l'imagination et il n'y a rien de plus fantastique que le rêve et l'imagination. Et le peintre surréaliste traduit précisément son rêve et le produit de son imagination avec son pinceau et des couleurs ; cette pensée de l'artiste, il peut arriver que nous la saisissons immédiatement ; mais il peut arriver — et c'est le plus souvent — qu'un tableau évoque pour nous tout autre image que celle qu'il a voulu y représenter⁵.

Ce bref commentaire qui se voulait explicatif orientait l'esprit dans deux directions qui n'avaient pas grand-chose à voir avec les gouaches de Borduas. Comme Gagnon l'avait montré, les gouaches s'apparentaient bien plus à l'écriture automatique qu'à la notation de rêve. Par ailleurs, lire les gouaches comme des taches de Rorschach et y projeter des contenus à sa fantaisie sont peut-être un passe-temps louable, mais ils ne tiennent pas assez compte du fait que Borduas avait souvent lui-même titré ses gouaches et que sa lecture, jamais gratuite, n'était pas négligeable. Il ne fallait sans doute pas s'attendre à trop de *La Patrie du dimanche* !

Le commentaire de Jean Vallerand fut plus inspiré, même si, comme son confrère Élie, il n'attacha pas beaucoup d'importance au caractère « surréaliste » des gouaches. « Art surréaliste, dit-on. Pourrais-je suggérer plutôt le nom d'art extraréaliste », c'est-à-dire d'art abstrait, comme on peut le voir par la suite de l'article. Les gouaches n'auraient, au dire de Vallerand, aucun rapport avec la « réalité extérieure », voire « aucun sujet si ce n'est le rêve intérieur du peintre ». Borduas aurait « cherché à peindre des songes intérieurs ». Il aurait pris plaisir à peindre les « fantasmagories de son âme⁶ ».

4. Pierre Daniel (pseudonyme de Robert Élie), « Peintures ravissantes de Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 25 avril 1942, p. 55.

5. Anonyme, « Ça, c'est du surréalisme ! », *La Patrie du dimanche*, 26 avril 1942, p. 84.

6. Jean Vallerand, « Borduas expose des gouaches à l'Ermitage », *Le Canada*, 27 avril 1942, p. 3.

Nous l'avons vu, cette problématique du rêve s'applique mal à Borduas. Si « fantasmagories » il y a, il faudrait montrer comment l'écriture automatique les fait venir de l'inconscient. Si, par ailleurs, on réduit les gouaches de Borduas à de pures abstractions, on ne s'attache qu'à leur côté formel et on passe à côté de leur caractère « surréaliste ».

Doyon, qui consacra un long commentaire aux gouaches de Borduas, n'a pas peur du mot *subconscient*, mais il n'était pas complètement certain du caractère « surréaliste » des gouaches. Il n'en faisait pas reproche à Borduas, au contraire :

À mi-chemin entre le symbolisme plastique d'un Braque, le cubisme d'un Picasso et les tendances d'un surréalisme excessif. S'exprimant, non par des objets à l'équilibre inquiétant, à la présence insolite, Borduas aborde à l'orée du rêve⁷...

Pour Doyon, le « surréalisme excessif », c'est le surréalisme onirique, le surréalisme des équilibres inquiétants, des présences insolites, le surréalisme de Dali. Celui de Borduas serait « un surréalisme dégagé de souvenirs », donc non-figuratif, ce qui semble contredire les lectures époustouflantes que Doyon fit de chacune des gouaches.

Quand Jacques de Tonnancour tenta à son tour d'analyser la démarche de Borduas et d'expliquer comment il en était arrivé aux gouaches, il ne chercha pas dans le surréalisme la source de ce soudain essor. Nous avons fait état au chapitre précédent de son analyse. Ne relevons simplement ici qu'une phrase qui donne la raison de son refus :

[L'académisme] a tellement corrompu de littérature l'art abstrait de toute discipline, qu'une formidable quantité de toiles d'ascendance cubiste et surtout surréaliste sont d'ignobles farces⁸.

De plus de conséquence pour l'histoire du futur groupe automatiste, si on pouvait la connaître, serait la réaction des jeunes à l'exposition de l'Ermitage. Bien que cela n'ait guère laissé de traces documentaires, il est plus que probable que les jeunes qui avaient « assisté à la naissance de l'automatisme » à l'atelier de la rue Mentana aient visité l'exposition de l'Ermitage. Du moins, le livre de comptes de Borduas indique qu'un groupe d'« élèves des Beaux-Arts » fit l'acquisition de la gouache N° 16⁹, que Charles Doyon désignait comme *La chape de l'oraison*, sans que l'on

7. Charles Doyon, « L'exposition surréaliste Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4.

8. Jacques de Tonnancour, « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, août 1942, p. 613.

9. MACM, Archives Borduas, dossier 39, item 37.

sache si ce titre bizarre est de lui ou de Borduas¹⁰. C'est cette gouache qui paraît sur le mur de l'atelier de Fernand Leduc dans une photo de Maurice Perron. Denis Noisieux et Magdeleine Desroches firent l'acquisition de deux gouaches à l'Ermitage : les N^{os} 40 et 42¹¹. Autre indication précieuse du livre de comptes, enfin, une gouache, le N^o 47 ou *Le trou de la fée* fut « offert(e) » à Fernand Leduc, probablement après l'exposition¹². Évidemment, avec Leduc, on ne sort pas encore du groupe des Beaux-Arts.

On l'a vu, avant même que les élèves des Beaux-Arts se joignent à ceux de l'École du meuble chez Borduas, les élèves de Hertel avaient fréquenté son atelier. Ces visites portèrent fruit. Les frères Elliott Trudeau, Charles et Pierre, acquérèrent des gouaches à l'exposition de l'Ermitage, respectivement les N^{os} 17 et 38¹³. Jacques de Tonnancour, qui, comme eux, avait fréquenté le Collège Jean-de-Brébeuf, se vit offrir le N^o 32¹⁴. De plus, une initiative de Hertel, après son installation à Sudbury, explique qu'un certain Robert Vigneault, l'un de ses élèves à Sudbury, « gagna » une gouache, le N^o 50¹⁵, achetée par Hertel, mais probablement pas exposée à l'Ermitage.

Et les élèves de l'École du meuble ? Ils ne sont pas absents de la liste, puisque Guy Viau s'est vu offrir le N^o 49¹⁶ et que Roger Vigneau, son ami, fit l'acquisition du N^o 4¹⁷.

Pris comme un indice de fréquentation de l'exposition, ces transactions ou ces dons — leur nombre surtout — sont déjà significatifs. Elles ne nous permettent pas de clore la liste des jeunes visiteurs. Comment croire, par exemple, que Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan auraient négligé de visiter l'exposition ? On sait au moins que Claude Gauvreau s'y rendit. C'est même à cette occasion qu'il fit la connaissance de Borduas. « Ce n'est qu'en 1942, écrivait-il, à son exposition de gouaches à l'Ermitage où je me rendis en compagnie de ma mère, que je fis connaissance

10. Charles Doyon, art. cité, p. 4.

11. MACM, Archives Borduas, dossier 39, items 54 et 56.

12. *Ibid.*, item 64. Leduc en parle dans une lettre datée du 25 août 1942, c'est-à-dire au retour de son séjour à Saint-Hilaire de l'été 1942, dont nous parlons plus loin.

13. *Ibid.*, items 38 et 53.

14. *Ibid.*, item 50.

15. *Ibid.*, item 66.

16. *Ibid.*, item 65.

17. *Ibid.*, item 34.

du fameux peintre de Saint-Hilaire¹⁸. » Il serait surprenant que Gabriel Filion et d'autres de ses élèves de l'École du meuble n'aient pas visité l'exposition.

Ce qui est moins mesurable, c'est l'effet que l'exposition eut sur chacun d'eux. Ressembla-t-elle à celle des aînés, que l'on peut déduire des échos journalistiques? Eut-elle quelque spécificité? Impossible de le savoir.

Claude Gauvreau

Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons le nom de Claude Gauvreau au fil de ces pages. Témoin privilégié de l'histoire du groupe automatiste, il est une source incontournable pour l'historien qui veut en reconstituer les événements. Présentons tout de même les années de formation du personnage. Il l'a fait lui-même magistralement dans l'une de ses lettres à Jean-Claude Dussault. Claude Gauvreau est né à Montréal le 19 août 1925. Il ne connaîtra son père que plus tard, ses parents s'étant séparés avant même sa naissance. Sa mère s'était toujours intéressée aux arts et au théâtre en particulier. Elle aimait tenir salon et prêta volontiers son appartement de la rue Sherbrooke aux activités artistiques de ses fils et de leurs amis. Parmi ceux-ci, Thérèse Bouthillier était dramaturge et les enfants Gauvreau jouèrent de ses pièces, en vacances à Sabrevois, sur la baie Missisquoi. Claude fit ses études primaires au Jardin d'enfance de la rue Saint-Denis¹⁹. Évoquant son enfance, il se souvient plutôt des parties de rugby avec ses amis dans la montée du Zouave et des vacances d'été à Sabrevois. « Jusqu'à l'âge de treize ou quatorze ans, je n'avais lu que quatre ou cinq bouquins (d'ailleurs excellents et bourrés de merveilleux) : *Les mille et une nuits*, *Les contes de Perrault*, un livre sur Buffalo Bill, et pas beaucoup plus²⁰. »

Ayant bénéficié d'une bourse d'études, il put envisager de faire son cours classique, comme son frère Pierre, son aîné de trois ans, au Collège Sainte-Marie. Son entrée au collège ne se fit pas sans peine. Sa mère

18. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 50.

19. André-G. Bourassa, « Claude Gauvreau. Éléments de biographie », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 336.

20. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 122.

connaissant des difficultés financières, que Claude imputait à la crise économique plutôt qu'à la séparation d'avec son mari, retarda l'inscription de son jeune fils jusque tard à l'automne 1937. Il fit tout de même ses éléments latins sans problème mais passa l'année suivante à la maison. « Les difficultés économiques forcèrent ma mère à me retirer du collège pendant une année complète (entre l'élément latin et la syntaxe)²¹. » Il ne put retourner au collège qu'en septembre 1939 : « ... je retournai au collège à quatorze ans, en syntaxe. J'avais perdu une année²². » Il eut alors la plaisante idée de faire des dessins érotiques pour amuser trois de ses amis que la crise de puberté tenaillait :

Vers le mois de novembre ou décembre, je ne sais plus, le recteur du collège (un gâteux exceptionnellement pharisien) ordonna l'exécution de cette fameuse tradition jésuite : la « visite » des pupitres.

Mes pupitres (celui de la classe et celui de l'étude) étaient vierges de toute trace répréhensible. Mon copain avait été moins prudent : on trouva dans son pupitre d'étude des papiers « odieux ». J'en étais l'auteur.

Comme nous formions un quatuor passablement inséparable, les deux autres compères furent soupçonnés et interrogés.

[...] D'un commun accord tacite, mon copain et ses deux amis [...] furent unanimes à me rejeter tout le blâme sur les épaules et à me sacrifier aux loups pharisiens²³.

Claude Gauvreau fut donc renvoyé du collège une première fois avant la fin de l'année 1939 et contraint de finir sa syntaxe et de faire sa méthode en cours privés, sous la direction de Hermas Bastien²⁴. Il ne fut réadmis à Sainte-Marie qu'à l'automne 1941, en versification, le recteur ayant oublié complètement l'incident, semble-t-il. Probablement en rhétorique, il se fit remarquer en gagnant un concours oratoire inter-collégial, ses adversaires étant Pierre Mercure, représentant le Collège Jean-de-Brébeuf, et un Roland Giguère (qui n'est pas à confondre avec le poète et peintre), représentant le Collège Saint-Ignace. En 1945, avant de finir sa philo II, il sera de nouveau renvoyé du collège, cette fois « pour avoir soutenu des idées incompatibles avec l'enseignement officiel ». « J'ai conservé, ajoutait-il, de ces contacts avec les jésuites un anticléricalisme

21. *Ibid.*, p. 124.

22. *Ibid.*, p. 125.

23. *Ibid.*, p. 126.

24. André-G. Bourassa, art. cité, p. 336.

indéracinable. » Claude Gauvreau dut donc une fois de plus terminer ses études par lui-même. Il décida de remplacer le baccalauréat traditionnel du cours classique par un BA en philosophie de l'Université de Montréal, où il s'inscrivit en 1946²⁵.

C'est au cours de cette période que se situent deux découvertes capitales pour Claude Gauvreau. Comme il le disait, il n'avait jamais été un grand lecteur enfant. Un peu par « complexe d'infériorité » en face de son frère qui avait beaucoup lu, vers l'âge de quatorze ans, donc à une époque où il était assez libre de son temps, Claude se mit à lire beaucoup plus : Vigny, *Les misérables*, bientôt *Les enfants terribles* de Cocteau, Jean Rostand, Carrel. C'est « à quinze ans, sous les instances de mon frère et de Bruno Cormier, [que] je découvris Paul Claudel ». Cette découverte « fut une révélation capitale²⁶ ». Il commença aussi à écrire. Même si Claudel n'a pas eu beaucoup d'influence sur son style, sauf dans quelques écrits de jeunesse, il lui avait révélé sa vocation d'écrivain.

Un peu plus tard, nous l'avons vu, il entendit parler de Borduas par son frère Pierre et fit sa connaissance à l'occasion de l'exposition des gouaches à l'Ermitage. Claude Gauvreau n'était alors qu'un étudiant en versification.

Jean-Paul Riopelle

Un « jeune », toutefois, ne semble pas s'être présenté à l'exposition de l'Ermitage : Riopelle. Non seulement il ne s'intéressait pas alors à la peinture de Borduas, mais il passa à deux doigts d'abandonner pour de bon la peinture. Tous les biographes de Riopelle parlent de son passage à l'École polytechnique durant cette période : « Il travailla d'abord comme ingénieur, puis comme décorateur d'intérieur avant de s'adonner sérieusement à la peinture », déclarait-on dans une notice de catalogue en 1957²⁷ ; « il étudie d'abord le génie civil, puis travaille comme décorateur ensemblier », lisait-on sous la plume de J. Borcoman en 1963²⁸. Qu'en est-il au juste ? Certes, les fouilles dans les dossiers scolaires ne sont pas chose

25. *Ibid.*, p. 336-337.

26. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 130.

27. *35 Artists exhibition*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 janvier au 3 février 1957, n. p.

28. Commentaire pour un film fixe sur Riopelle produit par l'ONF pour la Galerie nationale du Canada en 1963.

facile. On en protège à bon droit la confidentialité. Tout ce que le bureau du registraire de l'École polytechnique de l'Université de Montréal a pu nous dire, sans que nous ayons eu accès direct aux documents, c'est qu'en effet Jean-Paul Riopelle était passé par l'École polytechnique de Montréal en 1941-1942²⁹; qu'il avait terminé son année préparatoire — nous dirons un mot de ce dont il s'agissait —; qu'il avait été accepté pour le programme de génie pour l'année suivante; mais que son dossier contenait une lettre dans laquelle il s'ouvrait de son intention de ne pas poursuivre en génie, mais plutôt de s'inscrire à l'École des beaux-arts. Nous ignorons la date exacte de cette lettre³⁰.

Après ses études au Mont-Saint-Louis, Riopelle s'était donc inscrit à l'« année préparatoire » à Polytechnique. Cette année « préparatoire » était, selon le prospectus que nous avons consulté, « consacrée à l'étude des mathématiques, des sciences physiques et du dessin. L'algèbre, la géométrie, la trigonométrie, la géométrie analytique et le calcul différentiel occupent la plus forte partie de l'horaire. La physique (mécanique et chaleur) et la chimie générale complètent le programme des cours théoriques. Le dessin industriel et la géométrie descriptive font l'objet d'exercices pratiques nombreux, et les élèves sont initiés aux travaux de laboratoire en exécutant individuellement une série de mesures au laboratoire de physique et de manipulations au laboratoire de chimie³¹ ». Lui qui « aimait les maths », on peut dire qu'il était servi!

On défendait encore l'importance de la formation générale à Polytechnique. Au moment où Riopelle s'y était inscrit, son nouveau directeur, Armand Circé, était tout juste arrivé à convaincre les membres de la Corporation des ingénieurs de la nécessité de maintenir à quatre années le cursus de formation générale et de ne réserver que la cinquième année aux spécialisations³².

Le passage de Riopelle par Polytechnique avait intrigué un scientifique comme Fernand Seguin. Riopelle lui avait dit que c'était son « amour des mathématiques » qui l'avait attiré à Poly, mais que c'était son manque

29. Pour être admis à Polytechnique, il fallait avoir dix-sept ans révolus. Né en octobre 1923, Riopelle venait d'en avoir dix-huit en septembre 1941.

30. Communication personnelle à Caroline Ohrt, le 6 mai 1993.

31. *École polytechnique de Montréal. École d'ingénieurs fondée en 1873. Renseignements généraux. Conditions d'admission. Programme des cours. 1941-1942*, Montréal, Université de Montréal, 1941, p. 43.

32. Robert Gagnon, *Histoire de l'École polytechnique de Montréal. La montée des ingénieurs francophones*, Montréal, Boréal, 1991, p. 307-308.

de « mémoire » qui l'avait amené à abandonner les cours. Faut-il comprendre que cela lui avait joué de mauvais tours aux examens? Quoi qu'il en soit, alors même qu'il était admis en deuxième année, Riopelle décida de ne plus poursuivre à Polytechnique.

On imagine la déception de sa famille, qui le croyait avoir déjà renoncé à devenir « artiste » et qui rêvait d'en faire un ingénieur. Ne parlait-il pas de s'inscrire aux Beaux-Arts? Il n'en était pas question. Une solution de compromis se présenta bientôt, comme Riopelle l'expliquait à Lise Gauvin :

[...] manque de chance, j'ai toujours continué à peindre pendant que je faisais et le Mont-Saint-Louis et Polytechnique, au grand désespoir de ma famille qui voulait toujours que je sois ingénieur. Voyant que je ne voulais pas être ingénieur, on a décidé que, peut-être, je pourrais être architecte. À ce moment-là, j'ai suivi des cours par correspondance, des États-Unis. Comme ça, j'avais la paix. Tous les soirs je faisais ma « correspondance », mais je peignais en même temps³³.

On aura compris que c'est à ce cours par correspondance que les biographes renvoient en réalité quand ils parlent d'un Riopelle faisant le métier de décorateur-ensemblier après Polytechnique. Il faut savoir gré à Lise Gauvin d'avoir éclairci ce point. Par contre, le même passage de son entrevue soulève un autre problème. Riopelle y affirme n'avoir jamais cessé de peindre durant tout le temps de ses études au Mont-Saint-Louis et à Polytechnique. Pourtant, dans des interviews plus anciens, il faisait état d'une interruption de deux ans de son activité picturale, précisément durant cette période. Voyez par exemple cette déclaration de Riopelle à Claude Bouyeure dans *Les Lettres françaises*:

Je copiais et recopiais sans grande conviction. Je cherchais, je n'étais pas très heureux du résultat; déçu par ce que j'avais peint; il me semblait que cela ne correspondait pas du tout à ce que j'avais réellement envie de faire. Tout à coup, je me suis arrêté pendant deux ans, je n'ai plus touché un pinceau. J'aimais les maths. J'étudiais, je préparais Polytechnique [...] et puis un jour, tout en poursuivant mes études, je suis reparti dans la nature avec ma « boîte à pouces » et j'ai recommencé à peindre³⁴.

33. Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 14.

34. Claude Bouyeure, « Entretien avec Jean-Paul Riopelle », *Les Lettres françaises*, 12 juin 1968, p. 10.

Comment ne pas penser dès lors que l'abandon momentané de la peinture ait plus ou moins correspondu à son passage à Polytechnique ? Du même coup, ne pourrait-on pas penser que ce goût de la peinture le reprit précisément quand celui des mathématiques commença à le quitter ? D'autant que l'abandon des cours à Polytechnique lui fournit soudainement beaucoup de temps pour peindre. Apparemment, même ses cours par correspondance ne réussirent pas à l'occuper assez pour compromettre ce loisir inespéré, sans parler du merveilleux alibi qu'ils constituaient aux yeux de sa famille. Est-il retourné chez Bisson ? L'avait-il jamais vraiment quitté ? Il est certain qu'il faille rattacher à ses leçons chez Bisson un tableau qu'on date de 1942, la *Nature bien morte*³⁵, intitulée aussi parfois *Vanité au Darwin*, exacte copie d'un tableau de son père, conservé par Yvette Bisson et daté de l'année précédente sous le titre *Nature morte, les arts (et les sciences)*³⁶. C'étaient des tableaux ambitieux, une *vanitas* sur les arts et les sciences, d'assez grandes dimensions. Le livre, sur lequel est inscrit : « DARWIN » sous le crâne, suppose une certaine culture. Le souci de peindre ce qu'on voit y est poussé à l'extrême, y compris cette vilaine ombre portée du pinceau et de la bouteille sur la palette à droite et bien sûr le reflet dans le verre de vin. Mais que l'on porte attention, comme le faisait Schneider, à l'intérieur de la trompette, où d'autres reflets colorés ont été soigneusement notés. Ne paraissent-ils pas « exagérés », voire « abstraits » ? À telle enseigne que ce même Schneider y voyait « refoulé dans une zone ancillaire [...] l'espèce de tissu papillonnant, pulsant, à la fois multiple et homogène, qui caractérisera bientôt la manière de Riopelle³⁷ », autant dire toute sa production abstraite subséquente.

L'été arrive. Riopelle aurait bien voulu tout plaquer là, y compris les leçons chez Bisson, et partir à la campagne. Il s'en ouvre à son ami Jean Lespérance dans deux lettres datées respectivement du 20 et du 27 juillet 1942 et signées curieusement du nom de « Joan-Paulino Kroypelsky », un nom de conspirateur que s'était donné le jeune Riopelle et qu'il utilisait apparemment dans la correspondance avec ses amis. Dans la première lettre, Riopelle se désespère de l'été qu'il passe en ville : « ... mes parents

35. Jean-Paul Riopelle, *Nature bien morte*, 1942, h.t., 42 cm x 61 cm, s.b.g. : « J.-P. Riopelle » ; coll. de l'artiste.

36. Voir Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996, p. 31-32 et 310.

37. Pierre Schneider, « Préface », dans Dominique Bozo et Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981.

ne semblent pas disposés à prendre une tangente vers la mer. Je conserve cependant un bon espoir d'aller te retrouver au début du mois d'août.» Dans la deuxième lettre, il fait allusion à une activité picturale définie :

Ici la vie est moins semée d'incidents. Les avant-midi se passent à la montagne à peindre, en compagnie de notre ami, le toujours rieur Duprey. Le mont Royal est le rendez-vous des artistes. Nous fîmes connaissance de plusieurs peintres en ces parages.

La lecture devient ma principale occupation. Je suis en ce moment à parcourir l'enfer avec Dante et son guide. Le livre inclut de très beaux passages. Mais je crains de ne pouvoir tout lire. Il semble que le ciel m'ait beaucoup moins d'attraits que l'enfer.

Une partie de pêche à Saint-Adolphe est à l'état de projet. De toute façon, Montréal me lasse et j'ai hâte de m'esbiner vers une campagne.

Le fit-il? Et s'il le fit, rejoignit-il son ami Jean à Saint-Alexandre de Kamouraska, comme il le souhaitait aussi dans sa première lettre? Il ne semble pas.

Fernand Leduc

Alors que Riopelle se débattait avec l'héritage académique de Bisson et ignorait jusqu'à l'existence de Borduas, Fernand Leduc était déjà en contact avec le peintre de Saint-Hilaire. Borduas et les siens s'étaient pris d'affection pour le jeune homme. Il parut tout naturel de l'inviter à passer l'été à Saint-Hilaire, où Borduas aménageait sa maison dans l'espoir d'y vivre toute l'année. On lui trouva même une pension dans une famille sans enfant du voisinage. Leduc ne put guère profiter de leur offre avant le mois d'août, parce qu'il devait faire son camp militaire à Farnham en juillet, où il était inscrit dans les rangs du COTC (Canadian Officers Training Corps). Il séjourna tout de même à Saint-Hilaire en août³⁸ pour une quinzaine de jours et, bien que pensionnant chez des voisins, il prenait tous ses repas chez les Borduas et travaillait avec le maître à des travaux manuels. Dans une lettre, il parle de son « contrat de chaises » qu'il n'a pas terminé³⁹.

38. « [...] des semaines du 8 au 22 de ce mois » ; lettre de Fernand Leduc aux Borduas, 3 août 1942, dans André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise, 1981, p. 5.

39. *Ibid.*, p. 6.

Il est certain que ce premier contact de Leduc avec les Borduas fut très chaleureux. Leduc n'était pas aussitôt revenu à Montréal, à la veille de reprendre ses cours aux Beaux-Arts, qu'il écrivait aux Borduas une lettre tout émue et pleine de reconnaissance :

Je suis encore tout chaud des souvenirs que j'ai dérobés à votre présence. Et je vis parmi vous aussi intensément que j'y ai vécu durant mes quinze jours de vacances. Je garde très précise l'image souriante de votre charmante famille, jusqu'au ramage des petits qui m'emplit les oreilles. Vos mille bontés⁴⁰ passent devant mon esprit en interminables files et mon cœur en est tout confus. Ce contact d'une vie humaine généreuse et intensément vécue est pour mon âme une grâce de choix qui l'a frappée de marques indélébiles. C'est, de mon séjour parmi vous, ce que je rapporte de plus précieux, et les mots sont impuissants à traduire un soupçon même de ma gratitude⁴¹.

Quel contraste en effet avec son propre milieu familial, dont il a révélé la violence au cours de ses entretiens avec Lise Gauvin :

Je suis né dans une famille extrêmement modeste, qui a connu de très fortes dissensions, des séparations, des bagarres. [...] la vie était extrêmement difficile, passionnée, violente, agressive, allant jusqu'aux coups de pistolet⁴².

Mille manières de goûter une œuvre d'art

Le 10 novembre 1942, Borduas donnait la conférence intitulée « Des mille manières de goûter une œuvre d'art » devant les membres de la Société d'Études et de Conférences, au salon du Prince-de-Galles de l'hôtel Windsor, à laquelle nous avons déjà fait référence plus haut. Son texte sera publié en janvier 1943 dans la revue *Amérique française*⁴³. Nous ne reviendrons pas en détail sur son contenu, sinon pour relever les quelques mots que le communiqué, reproduit dans les journaux à cette occasion, consacrait au passage de la conférence sur le surréalisme. Klee y est inextricablement associé par le jeu de ce curieux résumé :

40. C'est à l'occasion de ce séjour que Fernand Leduc se vit aussi offrir la gouache que nous avons mentionnée plus haut.

41. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 5-6.

42. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivi de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 11-12.

43. *Amérique française*, vol. II, n° 4, janvier 1943.

Elle permet à Paul Klee la recherche de la voie mystérieuse de la raison pure par la géométrie. Merveilleuse géométrie chargée de la plus divine matière sensible, tout émotive, tout mystère, toute vie. Les possibilités illimitées du surréalisme étaient indiquées. L'avenir ne livrera son secret qu'à ceux qui ne craignent pas la vie, qui s'y donnent généreusement, spontanément, en possession du passé⁴⁴.

Il s'agit d'une concaténation de bouts de phrases cités hors de leur contexte et aboutissant à des absurdités. Borduas avait bien dit : « Paul Klee cherche la voie mystérieuse de la raison pure par la géométrie. » Mais cette phrase était suivie d'une longue parenthèse dans laquelle il exprimait un sentiment d'impuissance devant ses difficultés d'expression : « Je suis confus de vous dire aussi sommairement ces choses... » Le mot *géométrie* en particulier ne le satisfaisait pas. Il sentait le besoin de préciser que la géométrie dont il parlait n'était pas « abstraite, revêche, semblable à quelque géométrie scolaire », mais « chargée de la plus divine matière sensible ». Puis, ce paragraphe sur Paul Klee était suivi par l'important paragraphe sur Dali, l'écran paranoïaque et la citation des *Carnets* de Léonard dont nous avons fait état au chapitre précédent et dont on ne soufflait mot ici. On concluait en citant les deux phrases qui suivent, non sans en changer le sens, par une virgule mal placée. Borduas avait écrit : « L'avenir reste entier, inconnu. Il ne livrera son secret qu'à ceux qui ne craignent pas la vie, qui s'y donnent généreusement, spontanément en possession du passé. » Et non « spontanément, en possession du passé », ce qui n'est pas du tout la même chose. Pour Borduas, le passé n'était utilisable que s'il était déjà assimilé et opérant inconsciemment dans le geste spontané. Il ne saurait être l'objet d'une maîtrise consciente sans engendrer l'académisme le plus plat.

Dans une version moins habile du même communiqué, on aboutissait à des énoncés encore plus étranges, frisant le charabia :

LE SURRÉALISME. Les peintres de cette école recherchent la voie mystérieuse de la raison pure, par la géométrie. Les possibilités sont illimitées. Et M. Borduas termine cette intéressante causerie en disant

44. Anonyme, « Comment goûter une œuvre d'art », *La Presse*, 11 novembre 1942, p. 4; repris tel quel dans Anonyme, « Évolution des disciplines intellectuelles de l'art occidental », *Le Devoir*, 11 novembre 1942, p. 5; Anonyme, « Des mille façons d'apprécier une œuvre artistique », *Le Canada*, 14 novembre 1942, p. 5; Anonyme, « Des mille manières de goûter une œuvre d'art, une seule est absolue. Intéressante conférence de M. P.-É. Borduas », *Montréal-Matin*, 11 novembre 1942, p. 9 et 12.

que « l'avenir ne livrera son secret qu'à ceux qui ne craignent pas la vie, qui s'y donnent généreusement, spontanément, en possession du passé⁴⁵. »

Ces résumés maladroits nous font mesurer combien on était encore loin du surréalisme et de sa véritable signification.

Dans un tout autre ordre d'idées, signalons que Claude Gauvreau, qui avait fait sa connaissance au printemps précédent, assista à la conférence de Borduas en compagnie de Louise Renaud :

Alors que j'étais encore très jeune, j'eus l'occasion d'assister, en compagnie de Louise Renaud, à une conférence de Borduas donnée dans le salon d'un hôtel montréalais. Il y était d'une timidité touchante, il osait à peine et rarement lever un œil vers son auditoire plein de convenance ; peut-être parce qu'il était seul à lire un texte et n'avait à faire face à aucun opposant, il ne manifestait alors aucune des qualités d'argumentateur détendu, spirituel, précis et souvent paradoxal qu'il allait déployer victorieusement plus tard dans maints « forums »⁴⁶.

45. Anonyme, « Savoir apprécier une œuvre d'art », *La Patrie du dimanche*, 11 novembre 1942, p. 12.

46. Claude Gauvreau, art. cité, p. 49-50.

1943

Les Sagittaires

Pour les jeunes peintres, et spécialement pour ceux qui étaient près de Borduas, l'événement marquant du printemps 1943 fut l'exposition des Sagittaires, qui eut lieu du 1^{er} au 9 mai à la Dominion Gallery, alors située au 1448, rue Sainte-Catherine Ouest. C'est Guy Viau¹ qui avait eu l'idée de demander au critique Maurice Gagnon d'organiser une exposition de jeunes peintres, ce qu'il avait accepté volontiers. Il réunit sous le nom de Sagittaires vingt-trois jeunes artistes dont onze élèves de Borduas et quatre qui fréquentaient son atelier².

Les Sagittaires sont : Marian Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Jacques G. de Tonnancour, Guy Viau, Adrien Villandré, François Vinet³.

Le carton d'invitation annonçait que le vernissage avait lieu le 1^{er} mai de 3 à 6 heures de l'après-midi et révélait les noms des membres du jury qui avait choisi les œuvres : Paul-Émile Borduas, Maurice Gagnon, François Hertel et Alfred Pellan. Notons cette rencontre peu ordinaire de

1. Voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 111.

2. Anonyme, « Visite du père Couturier à de jeunes artistes », *La Presse*, 1^{er} mai 1943, p. 58. Illustré d'une photo où l'on voit Réal Maisonneuve, Guy Viau, Maurice Gagnon, le père Couturier, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Adrien Villandré, Gilles Charbonneau, puis, sur un autre rang, François Vinet, Louis Labrèche, Lucien Morin, Charles Daudelin, Marcel Coutlée, André Jasmin et Fernand Leduc. Charles Doyon, « Nos jeunes peintres de demain », *Le Jour*, 15 mai 1943, p. 6, confirme la liste donnée par Maurice Gagnon en faisant état des mêmes vingt-trois noms dans son compte rendu.

3. Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, p. 99, n. 1.

Pellan et de Borduas dans le même jury. Pellan était à la veille d'accepter un poste à l'École des beaux-arts, mais peut-être Borduas ne le savait-il pas encore. La bataille n'était pas encore commencée.

L'ouverture de l'exposition des Sagittaires fut honorée de la présence du père Marie-Alain Couturier, qui adressa la parole aux jeunes artistes. Son discours est loin d'être inintéressant. Il défend une idée qui implicitement remettait en question le long apprentissage prôné par l'École des beaux-arts :

Aucun des Sagittaires n'a trente ans, et c'est un grand bonheur pour eux : quand on vieillit, on s'aperçoit que la jeunesse est, hélas ! de tous nos biens le seul qui soit entièrement irremplaçable. Mais il est admirable de constater qu'il faille l'avoir perdu pour faire cette découverte à laquelle la rigueur de pensée de M. de La Palice eût amplement suffi. Nous sommes pleins d'illusions.

Je trouve donc que c'est une excellente idée d'avoir ainsi fixé au talent de ces peintres une limite d'âge, et cette limite de l'avoir fixée très bas. Parce que par là, on manifeste clairement une vérité importante — et qui est, en même temps, une vérité très impopulaire : cette vérité c'est que le temps et l'expérience et la science et même le travail n'apportent à peu près rien à un artiste. Ce qu'un peintre peut apprendre d'un autre peintre, il peut l'apprendre en huit jours. Mais ce qu'il y a en lui de vraiment précieux, cette extrême singularité, qui est la seule chose qui nous importe en lui, il aura à la défendre et à la sauver toute sa vie, et tous les jours... Ce pur diamant, c'est sa jeunesse.

Mais on a tort de parler ainsi ; hélas non, ce n'est pas un diamant, c'est à peine un peu d'eau pure. Pure et précieuse comme un diamant, elle est incertaine et coulante comme un peu d'eau dans la main. Cette fraîcheur de l'être, cette candeur du don de soi, cette intégrité inconsciente d'elle-même, cette possibilité encore sans limites des êtres jeunes, tout les menace en ce monde. Et c'est pourquoi, bien plus qu'une réalité « temporelle », la jeunesse doit être une force spirituelle, une puissance de l'âme. Disons-le simplement : dans un artiste, elle doit s'identifier avec la liberté. Ce qui en lui limite et tue la liberté, termine et tue la jeunesse. Et il ne sauvera rien de lui-même, ni sa jeunesse ni les fruits de son expérience, s'il ne maintient pas en lui, tous les jours, les exigences d'une liberté absolue : liberté vis-à-vis de la réalité, liberté vis-à-vis des autres, liberté surtout vis-à-vis de lui-même et de ses réussites antérieures. C'est la grande leçon des vieux maîtres : les œuvres les plus jeunes de Rembrandt, du Titien, de Greco, de Renoir, de Matisse et de Picasso, et de Cézanne, ce sont les œuvres de leur vieillesse parce qu'elles sont les plus libres. Les maîtres ne donnent pas de recettes, ils nous

apprennent au contraire à les redouter et à les fuir. Ils nous enseignent le courage, l'audace, le risque, la volonté d'une aventure sans limites. Cette aventure-là, il est bon d'avoir vingt ans pour l'entreprendre, mais il faut se souvenir qu'à cinquante et à quatre-vingts, ce sera encore la même aventure, les mêmes risques et que jusqu'à la fin, ce sera encore à reprendre et à recommencer, comme si l'on avait vingt ans⁴.

Cet admirable texte paraît refléter de si près les convictions propres à l'enseignement de Borduas qu'il nous a paru tout à fait approprié de le citer en entier. Mais on aura senti au passage ce qu'il avait de subversif dans le contexte de l'enseignement des arts de l'époque. Le seul enseignement valable est celui qui libère l'apprenti de toutes ses attaches impersonnelles et qui le rend à l'unique vérité de son être propre. C'est l'enseignement que Borduas pratiquait.

Il n'est pas facile de reconstituer le contenu exact de l'exposition des Sagittaires. À s'en tenir aux seuls élèves de Borduas et à ceux qui gravitaient autour de lui mentionnés dans les journaux, la récolte est mince. On peut affirmer que Pierre Gauvreau y avait, semble-t-il, une douzaine de dessins⁵. Les comptes rendus journalistiques sont quelque peu embrouillés. Un dessin intitulé *Horreurs de la guerre* est attribué à Pierre Gauvreau par Dorothy Sangster⁶, mais à Louis Gauvreau par Charles Doyon⁷. Ce dernier avait tort. *Horreurs de la guerre* est bien de Pierre Gauvreau, comme il nous l'a confirmé lui-même. Sangster nous révèle deux autres titres : « *Coup mortel* [...] et — en couleur — une étrange composition sylvestre pleine de charme inspirée de *L'après-midi d'un faune* de Debussy⁸. » On sait que Pierre Gauvreau avait dansé *L'après-midi d'un faune* comme partenaire de Françoise Sullivan...

Le legs Bruno Cormier à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal associe deux *Scènes de groupe*, des encres de 1942⁹, à l'exposition des Sagittaires. Il me semble que l'on peut retenir aussi le témoignage

4. Marie-Alain Couturier, « Propos à de jeunes artistes canadiens », *Le Jour*, 8 mai 1943, p. 6.

5. Dorothy Sangster, « Sagitarians' Exhibition Has Variety », *The Montreal Standard*, 1^{er} mai 1943, p. 10 : « a dozen or so ».

6. *Id.*

7. Charles Doyon, « Nos jeunes peintres de demain », *Le Jour*, 15 mai 1943, p. 6. *Horreurs de la guerre* est de Pierre Gauvreau. Charles Doyon l'a attribué par erreur à Louis Gauvreau.

8. Dorothy Sangster, art. cité.

9. 21,5 cm x 35,5 cm, l'une et l'autre.

de Lucienne Boucher, qui parlait de l'influence de Matisse sur Pierre Gauvreau :

Pierre Saint-Mars-Gauvreau¹⁰ trahit son admiration de Matisse dans une composition représentant un nu couché. Ses dessins sont remarquables tant par l'agencement des groupes que par la fantaisie¹¹.

La remarque sur l'« agencement des groupes » confirme la présence des *Scènes de groupe* de la collection Cormier aux Sagittaires. De son côté, Doyon décrivait plutôt une *Nature morte*, ce qui est un sujet dans lequel Pierre Gauvreau excellait : « Devant une tenture et sur une table amarrante¹², Pierre Gauvreau entoure de feuilles et de zestes écorchés des faïences délavées...¹³ »

Comme il le disait dans un *curriculum vitæ* de 1982 conservé au Musée des beaux-arts du Canada, c'est « au printemps de 1943, au moment de l'exposition "Les Sagittaires", [qu']il doit s'enrôler dans l'armée canadienne ». Il venait d'atteindre dix-neuf ans. De tout le groupe, Pierre Gauvreau est celui qui expérimentera de plus près la vie militaire.

Il fut d'abord stationné au camp de Saint-Jérôme, puis au camp Borden. En 1943 et 1944, il pouvait encore passer les fins de semaine à la maison, y peindre éventuellement, mais il sera finalement envoyé outre-mer, en Angleterre, en 1945¹⁴.

Leduc, qui exposait pour la première fois, avait, au dire de Maurice Huot, « deux peintures surimpressionnistes [...] d'une couleur très délicate et d'un dessein [*sic*] plein de raffinement¹⁵ », probablement deux gouaches. Le mot *surréalisme* n'était pas encore d'emploi courant chez les journalistes du *Canada*. Lucienne Boucher était mieux informée. Les gouaches de Fernand Leduc accusaient « l'influence du surréaliste Borduas¹⁶ », déclarait-elle. Une de ces gouaches appartient à son frère Camille. L'autre fut vendue à l'exposition. Une autre gouache de cette

10. Saint-Mars est le nom de sa mère.

11. Lucienne Boucher-Dumas, « Les "Sagittaires" », *Jovette*, avril 1943, p. 63.

12. C'est-à-dire d'une belle couleur rouge pourpre, celle-là même des fruits de cette plante ornementale. C'est un mot que Doyon affectionnait particulièrement.

13. Charles Doyon, art. cité.

14. Ray Ellenwood, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 54.

15. Maurice Huot, « Les Sagittaires. Dominion Art Gallery », *Le Canada*, 3 mai 1943, p. 8.

16. Lucienne Boucher-Dumas, art. cité ; Maurice Huot, art. cité, avec moins de discernement, y avait vu l'influence de Gabriel Filion !

période s'est conservée par hasard au verso d'un dessin daté de 1945 que possède Leduc¹⁷.

Aux Sagittaires, Leduc présentait aussi quelques dessins, « les plus poussés de l'exposition : un luxe inouï de détails l'apparente à Dürer ou au Flamand Patinir début xvi^e siècle¹⁸ ». Dorothy Sangster et Charles Doyon ont révélé les titres de quelques-uns d'entre eux. « Fernand Leduc, écrit la première, surpasse Dali dans *L'âge d'or*, *Matin sur la plage*, *L'essence de la pluie* (même le cadre comporte des gouttes de pluie) et *Portrait de femme*. »

Il faut se souvenir qu'avant d'être le peintre des microchromies ou des grands tableaux monochromes, Leduc a commencé par pratiquer le dessin surréaliste le plus débridé. Un titre comme *L'âge d'or*, rappelant le film de Dali-Buñuel, indique assez où allaient ses premières admirations. Le détail des larmes peintes sur le cadre et donc transportant le motif du tableau au-delà de la surface du support est remarquable. On pense à un motif d'art nouveau, ou mieux à une réinterprétation dalinienne d'un motif *modern style*, dans l'esprit de l'architecture de Gaudi ou des rampes du métro de Guimard à Paris¹⁹. « De Fernand Leduc, affirmait Doyon, deux gouaches surréalistes à l'appui de dessins élaborés, au trait aérien ou à une féerie de délicates suggestions, de contacts hétéroclites et de rencontres surprises [ont] pour titre : *L'âge d'or* et *Déjeuner sur la plage...* »

Des dessins de cette époque, le seul que Leduc ait conservé est un fusain *Sans titre*²⁰, 1943 qui a inspiré à Teyssèdre une page mémorable de précision et de délire :

Dessiné d'un fusain tantôt gras, tantôt très affûté, il emprunte à Dali l'aspect malsain du visqueux, du flasque, du poilu, l'inquiétante métamorphose des corps hybrides, qui de proche en proche passent du végétal à l'animal, à l'humain. Une femme couchée, en robe et bas rayés, mais cuisse nue, s'ouvre, dressant une immense tête larvaire ; de sa bouche jaillit une antenne d'insecte, porteuse d'une fleur au pistil

17. Bernard Teyssèdre, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 229, n. 6.

18. Lucienne Boucher-Dumas, art. cité.

19. Voir les photos de Brassaï illustrant l'article de Salvador Dali, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture *modern style* », *Minotaure*, n° 3-4, 1933.

20. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1943, fusain sur papier, 16,1 cm x 27 cm ; coll. de l'artiste. Pourrait-il s'agir de *Déjeuner (ou Matin) sur la plage*, signalé par Dorothy Sangster et Charles Doyon ?

battant, pointé vers la nuque d'une bête à museau de rat, dont l'antenne, entrecroisant la sienne, effleure son front; cet animal, à demi camouflé derrière un arbre, ou en lui, se tient en équilibre sur son unique patte arrière, patte d'échassier, mais aux serres de rapace, ou d'astérie cou-lante, ou de racine puisant sa sève au mollet de la victime étendue; sa patte avant, filiforme, avec renflement velu, retire à coups de griffes la robe, qui laisse apparaître un gros sein nu. À l'arrière-plan, un vallon, la rive marine. S'agit-il d'arrière-plan? Supprimant toute distance, la femme touche de ses doigts la ligne de partage entre la colline et les vagues. Les mêmes zones onduleuses qui ombrent sa chevelure, son col, sa vêtue se retrouvent, sans justification figurative, au-dessus de la bête, dont le pelage contamine d'autres régions du ciel. Un viol monstrueux se prépare, plus monstrueux d'être consenti²¹.

Françoise Sullivan y exposait deux œuvres: *Tête amérindienne I*, 1941²² et *Autoportrait au visage barbouillé*, 1941²³. Ce dernier tableau avait attiré l'attention de Charles Doyon: «L'espigle Françoise Sullivan s'est exercée au déguisement, avec son portrait en gamine, cet à-côté de la déformation lui a réussi.»

Nous avons enfin quelques détails sur la participation d'autres élèves de Borduas, comme Charles Daudelin, Fernand Bonin, Gabriel Filion, André Jasmin et Guy Viau. On a tendance à les négliger au profit des signataires de *Refus global*, mais c'est faire preuve d'anachronisme. Les jeux étaient loin d'être faits en 1943 et ces élèves qui ne signeront pas le manifeste pouvaient compter autant sur la sollicitude de Borduas que les futurs signataires. L'envoi de Daudelin semble avoir été particulièrement important: un *Nu de dos*, qui a appartenu longtemps à la collection de Maurice Gagnon²⁴, «trois abstractions», une *Nature morte* et *La jeune Bretonne*. Nous avons des raisons de croire, comme nous le verrons plus loin, que Daudelin y avait aussi des sculptures. Bonin exposait un *Bateau rouge* et quelques croquis; Gabriel Filion, trois natures mortes; André Jasmin, un *Portrait de jeune femme* et quelques dessins; Guy Viau, des natures mortes²⁵. Adrien Villandré y avait des nus «au trait léger, ou lourds de contour», comme dit Doyon, et un croquis.

21. Bernard Teyssède, art. cité, p. 230-231.

22. Huile sur carton, 30 cm x 28,5 cm; repr. dans Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, MACM, 1981, p. 9.

23. Huile sur carton, 42 cm x 31 cm, s.b.d., coll.: M. et M^{me} André Choquette; repr. dans Claude Gosselin, ouvr. cité, p. 10.

24. Repr. dans anonyme, «À l'exposition des Sagittaires», *Le Jour*, 8 mai 1943, p. 6.

25. Lucienne Boucher-Dumas, art. cité.

En 1943, la jeune peinture résiste encore à la fragmentation en tendances antagonistes et s'en tient encore au style moderniste caractéristique des aînés. La présence de Maurice Gagnon à l'origine de la manifestation et la composition du jury sont autant de facteurs qui assurèrent l'hétérogénéité des styles sous la seule bannière moderniste aux Sagittaires. Même la caution morale du père Couturier allait dans le même sens. Le respect des individualités — cette « eau pure » qu'il fallait sauver à tout prix — était la condition *sine qua non* de la coexistence pacifique de tous les styles. Mais l'émergence d'une avant-garde agressive, au sein même du groupe des modernes, ne devait plus tarder.

Conférence de Fernand Léger

Fernand Léger prononça, sous les auspices de l'Acfas et de la CAS, une conférence illustrée de diapositives sur « Les origines de la peinture moderne » à la salle de l'Ermitage, « 3510, chemin de la Côte-des-Neiges » (rue Atwater aujourd'hui), le 28 mai 1943²⁶. Léger y projeta son film *Ballet mécanique*, prêté pour la circonstance par le Musée d'art moderne de New York, et *Entr'acte* de René Clair, film qualifié à juste titre de « surréaliste » par la presse²⁷, tournés l'un et l'autre en 1924. On sait que Francis Picabia et Erik Satie avaient collaboré au film de René Clair.

On pourrait penser que cette conférence de Léger ne relève pas à proprement parler d'une histoire de l'automatisme. Il n'en est rien. Non seulement Borduas et plusieurs de ses élèves assistèrent à cette conférence, mais les idées débattues par Léger eurent de profondes répercussions chez certains d'entre eux. Il ne faut pas oublier qu'au moins deux membres du groupe de jeunes qui gravitaient alors autour de Borduas partiront pour New York avec l'intention d'y retrouver Léger, si possible d'y suivre ses cours : Louise Renaud et Charles Daudelin.

26. De nombreux communiqués annoncent l'événement : Anonyme, « Conférence de M. Fernand Léger vendredi prochain », *Le Canada*, 24 mai 1943, p. 13 ; anonyme, « Conférence et exposition du peintre Fernand Léger », *Le Devoir*, 26 mai 1943 ; anonyme, « Peintre français à Montréal demain », *La Patrie*, 27 mai 1943, p. 5 ; anonyme, « Conférence et exposition de Fernand Léger », *Le Devoir*, 27 mai 1943, p. 9 ; anonyme, « Le peintre français Fernand Léger à Montréal vendredi », *Le Canada*, 28 mai 1943, p. 6 ; Charles Doyon, « Fernand Léger », *Le Jour*, 29 mai 1943, p. 6.

27. Anonyme, « Conférence et exposition de Fernand Léger », *Le Devoir*, 27 mai 1943, p. 9 ; anonyme, « Le peintre français Fernand Léger à Montréal vendredi », *Le Canada*, 28 mai 1943, p. 6.

Les journaux se sont donné la peine de résumer la conférence de Léger. Le peintre français avait d'abord insisté sur la solidarité des peintres modernes au sein de l'école de Paris, une idée qui a dû plaire à John Lyman qui présidait la séance :

Tous les artistes des dernières générations se tiennent étroitement les uns les autres ; sans les impressionnistes, il n'y aurait pas de cubistes et sans les cubistes, il n'y aurait pas eu de surréalistes. Devant toute œuvre abstraite, dites-vous bien qu'il y a en arrière dix ans de travaux, de formation et d'évolution²⁸.

Pourtant, il introduisait ensuite l'idée de deux catégories de peintres au sein de cette même école de Paris : « les peintres "fermés", ceux dont le message est complet et duquel ne peut sortir un prolongement, et les peintres "ouverts", ceux dont l'art a inspiré d'autres peintres qui ont prolongé leur message en leur donnant des significations plus avancées²⁹ ». Il allait même jusqu'à illustrer sa pensée en classant Ingres et Renoir dans la catégorie des peintres fermés et Delacroix et Cézanne dans la catégorie des peintres ouverts :

Aucun peintre n'est jamais sorti d'Ingres, tandis qu'il en est venu beaucoup à la suite de Delacroix et de Cézanne. C'est ce qu'avait noté dans sa naïveté le douanier Rousseau quand il regrettait que Cézanne ne réussît jamais à « finir » ses tableaux. Heureusement que Cézanne ne finissait pas ses tableaux, car c'est ce qui nous permis de sortir³⁰.

Bien plus, certains résumés de la conférence faisaient dire à Léger que ces peintres ouverts avaient été importants pour les « jeunes ». Les peintres ouverts sont « les peintres qui ont permis aux jeunes de naître et de se développer ». Les peintres fermés sont ceux dont « il n'y a rien à tirer pour l'avenir des jeunes ».

Si ce sont bien là les paroles prononcées par Léger, elles ne purent laisser indifférents les nombreux étudiants des écoles d'art qui étaient dans la salle. Qui, de leurs professeurs, pouvait être classé dans la catégorie des peintres ouverts ou des peintres fermés ?

Par ailleurs, Léger s'était fait le défenseur de l'abstraction en peinture comme une conséquence obligée de la vie moderne. Le « sujet » passait « derrière la toile », pour faire place à « l'objet ». Léger attirait l'attention

28. Anonyme, « M. Fernand Léger à l'Ermitage », *Le Devoir*, 31 mai 1943, p. 4.

29. Anonyme, « La peinture et son évolution », *Le Canada*, 29 mai 1943, p. 2.

30. Anonyme, « M. Fernand Léger à l'Ermitage », *Le Devoir*, 31 mai 1943, p. 4.

de son public sur les vitrines des grands magasins, véritable forme d'art populaire dans laquelle l'objet lui-même prenait la vedette. Mieux que l'affiche, dont les jours lui paraissaient comptés, la vitrine mettait le public en contact direct avec les objets, c'est-à-dire les merveilleuses créations du génie moderne que seuls des préjugés sur ce qui sépare le « grand art » des arts dits mineurs empêchaient d'apprécier comme tels. Dans ses propres tableaux de la fin des années vingt consacrés au parapluie, au chapeau melon, au trousseau de clés (juxtaposé à la Joconde), à la pipe, au siphon... Léger montrait qu'il s'était lui-même débarrassé de ces préjugés et était arrivé à voir la beauté de ces formes fonctionnelles. « La beauté est partout, s'écriait-il, dans l'ordre de vos casseroles, dans le mur blanc de vos cuisines, peut-être plus encore que dans vos salons dix-huitième et dans les musées officiels. » Son film, *Ballet mécanique*, était essentiellement un hommage à l'objet. On y voyait des membres de mannequins exécuter une danse, des objets de tous les jours présentés sous des angles inattendus. La pensée de Léger reflétait l'optimisme de la vie moderne.

Il faut tenter de mesurer l'effet des idées de Léger sur les conceptions qu'on se faisait des arts appliqués dans les écoles d'art de Montréal, d'où provenait le gros de son auditoire. Et l'École des beaux-arts et l'École du meuble leur faisaient une place importante. Qui plus est, Borduas lui-même était chargé d'un cours de « composition décorative », dont on croit avoir retrouvé les notes, du moins dans une version assez ancienne (1937-1938). Borduas y définissait « l'art décoratif » comme « la science qui a pour but l'embellissement des formes qui nous entourent ». Il ajoutait que tantôt la décoration était « inhérente à la forme », tantôt « surajoutée de façon à [la] compléter³¹ ». À cette époque, les conceptions de Borduas ne se démarquaient guère de celles qu'on lui avait enseignées aux Beaux-Arts, au cours de « composition décorative avec applications de l'art décoratif aux industries de la région ».

On ne pouvait être plus éloigné des conceptions de Fernand Léger, qui non seulement ne proposait pas d'« embellir les formes qui nous entourent », mais de découvrir leur beauté ; qui, loin de recommander d'ajouter aux formes ou de les compléter, proposait plutôt d'en retrancher les ornements inutiles, à l'instar de l'art industriel, qui avait sa totale admiration. Alors que les écoles d'art, aussi bien en France qu'au Québec,

31. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, édition critique, Montréal, PUM, 1987, p. 111.

luttaient contre l'industrie en tentant de sauver à tout prix les métiers d'art, Léger voyait dans l'art de la rue la manifestation d'un véritable art prolétarien. Alors qu'on dénonçait au Québec — c'était un leitmotiv du discours de Maillard en particulier — les dangers de l'américanisme, entendez l'envahissement de nos marchés par des produits fabriqués en série aux États-Unis par une main-d'œuvre non qualifiée, Léger arrivait de New York et se faisait le champion de ces « objets », de ces *ready-made*, les mettait en scène dans son film et les introduisait dans ses tableaux. Ils ne pouvaient être plus loin des positions officielles de nos écoles d'art.

Borduas fut-il touché personnellement par le discours de Léger? Y vit-il une argumentation qui ruinait sinon la raison d'être de son cours de « composition décorative », du moins l'obligeait à en changer l'esprit? Si Borduas ne s'en avisa pas à ce moment, certains de ses jeunes amis se posèrent-ils la question? Cela fut-il le cas de Louise Renaud et de Charles Daudelin, qui partirent pour New York bientôt après?

Comment le savoir? Risquons au moins une hypothèse. Ce qui était en jeu dans la conférence de Léger, c'était ni plus ni moins qu'une conception particulière de la modernité. Léger, mais cela s'appliquerait aussi bien à Delaunay et aux futuristes italiens, défendait une conception de la modernité qui était aux antipodes de celle de Breton. On le voit dès que l'on réfléchit à la conception que Breton et les surréalistes se faisaient de l'« objet ». Alors que Léger admirait les objets produits par l'industrie, en série, essentiellement éphémères, remplaçables, *disposable* comme disent les Américains, impermanents dans leur style et dans leur forme même, sans cesse renouvelables pour les besoins du commerce et de la mode, les objets collectionnés par les surréalistes, des agates ramassées sur les plages de Gaspé aux fétiches océaniens, des racines de mandragore aux « objets mathématiques », des masques inuit aux objets populaires achetés au marché aux puces, tous ces objets sont toujours uniques, irremplaçables, sièges d'une révélation, merveilleux. Léger s'intéressait à la forme de ces objets (« la beauté est partout »), à leur arrangement (« l'ordre de vos casseroles »). Breton, à leur signification, à leur symbolisme, à leur valeur analogique.

Ainsi, après avoir dit combien Breton faisait sienne la phrase célèbre de Rimbaud : « il faut être absolument moderne », José Pierre constatait que néanmoins les surréalistes se réclamaient sur le plan poétique et philosophique de Sade, de Hegel, de Fourier, de Lautréamont, de Rimbaud, de Jarry... Du point de vue plastique, la situation lui paraissait plus nette :

[...] sur le plan artistique, pourquoi tout ne partirait-il pas de Picasso et du geste sacrilège qui donna naissance aux *Demoiselles d'Avignon*? C'est ce que manifeste la publication, en 1928, de l'ouvrage fondateur, *Le surréalisme et la peinture*. Qui ne fonde pas vraiment la peinture surréaliste, mais institue une sorte de contrat entre le surréalisme d'une part, la peinture d'autre part, aux termes duquel à cette dernière il est demandé d'être le véhicule visuel de la « modernité absolue ». Non pas au sens un peu puéril que prit cette « modernité » avec Delaunay, Léger et les futuristes. Cette « modernité »-là, Breton n'en a que faire — et toujours il détesta Delaunay et Léger. Ce qui était « absolument moderne » à ses yeux en revanche — sensiblement au moment du premier *Manifeste* —, c'était Archipenko et Brancusi, c'était *L'homme à la clarinette*, c'étaient les premiers Kandinsky « abstraits », c'était *Udnie*, c'était le « grand verre » de Duchamp, les premiers « collages » de Max Ernst, les « rayogrammes », les premières œuvres automatiques d'Arp, de Miró, de Masson³².

Certes, on a de la peine à comprendre pourquoi on aimerait Archipenko et Brancusi et détesterait Léger. Il paraît que la « bêtise » de l'homme Delaunay était sans bornes. On comprend que Breton n'ait pu la supporter³³. Mais Léger? Il n'était pas lui-même si prévenu contre les surréalistes. Autrement, pourquoi aurait-il projeté *Entr'acte* au profit de son auditoire montréalais? Son propre film, *Ballet mécanique*, était-il si éloigné de l'esprit des dessins mécaniques de Picabia ou des *ready-made* de Duchamp?

Ce que José Pierre qualifiait de « puéril » chez Léger, Delaunay et les futuristes, sans beaucoup préciser ce à quoi il faisait allusion, c'était probablement ce qui les rapprochait d'une esthétique du design industriel, du Bauhaus, voire du New Bauhaus américain.

Si Borduas avait pu réfléchir à cette opposition, nul doute qu'il aurait davantage penché pour Breton que pour Léger, même s'il ne fut jamais un grand collectionneur d'objets (« surréalistes » ou pas). La distance entre sa conception du design et des arts appliqués, même vieillie, comme celle qui transparaît dans ses notes de cours, inspirée par les conceptions françaises de l'art ornemental, la distance, disons-nous, entre cette conception

32. José Pierre, « Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation », dans Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 23 et 25.

33. *Id.*

et celle des surréalistes, était moins grande qu'avec celle de Léger, qui s'accorderait plus facilement avec celle de Gropius et du Bauhaus. Après tout, les surréalistes admiraient le style nouille des décorations de métro d'Hector Guimard, l'architecture « visionnaire » de Gaudi, plus généralement les décors déliquescents fin de siècle, et n'avaient guère de goût pour les motifs art déco, encore moins pour aucune forme de « design industriel ». Le slogan de Gropius: « Art et technique, une nouvelle unité », ne les touchait pas du tout. (Il est vrai que ni Klee ni Kandinsky n'avaient manifesté non plus beaucoup d'enthousiasme pour cette « nouvelle unité » lorsque Gropius la proposa en 1923 et l'on sait que les surréalistes avaient Klee en haute estime.)

Au lendemain de sa conférence, Léger ouvrait une exposition de ses œuvres — vingt-cinq gouaches et dessins de petits formats — à la Dominion Gallery, toujours située au 1448, rue Sainte-Catherine Ouest. L'exposition dura du 31 mai au 9 juin 1943³⁴ et, au dire de Guy Viau, fut un succès:

Le public des amateurs d'art à Montréal grandit très vite. Fernand Léger a exposé en mai et il a vendu plus que la moitié de ses œuvres. Viendront peut-être Chagall, Ozenfant³⁵...

Durant ce séjour et d'autres qu'il fit à Montréal, Léger se prêta facilement aux interviews et les journaux n'ont pas manqué de rapporter ses propos³⁶. Certaines de ses idées allaient déjà dans le sens de ce qui se faisait à Montréal. D'autres, on l'a vu, étaient plus inattendues. Chose certaine, ce passage de Léger — ce ne sera pas le seul — fit une grande impression dans le milieu artistique québécois. Borduas en fera la remarque à Dorothy Sangster quelques mois après l'événement:

Ces dernières années, Montréal est devenue une ville intéressante. Plusieurs des réfugiés européens qui sont venus y vivre en ont considérablement relevé le niveau culturel. Je crois qu'on est mieux informé aujourd'hui dans les cercles artistiques et que de plus en plus les gens s'intéressent aux arts³⁷.

34. Sur cette exposition, voir Maurice Huot, « Fernand Léger à la galerie Dominion », *Le Canada*, 1^{er} juin 1943, p. 5; Charles Doyon, « Fernand Léger », *Le Jour*, 12 juin 1943, p. 7.

35. Brouillon de lettre de Guy Viau à Roger Vigneau. ANQQ, P 171/2, cahier 7, lettre 402.

36. Voir Anonyme, « Une visite au grand artiste Fernand Léger », *La Presse*, 9 avril 1943, p. 6; anonyme, « Éduquer le peuple », *La Patrie*, 27 mai 1943, p. 3.

37. D[orothy] S[angster], « Local Art Exhibitions. Paul-Émile Borduas, At the Dominion Gallery », *The Montreal Standard*, 2 octobre 1943.

Borduas prenait acte du phénomène de rattrapage culturel et reconnaissait volontiers l'importance de l'apport des réfugiés européens dans la vie artistique du Québec. Nul doute que les passages du père Couturier et de Fernand Léger à Montréal illustraient à ses yeux cet apport européen.

Louise Renaud

Des trois sœurs Renaud qui jouèrent un rôle important dans la formation du groupe automatiste, Louise, l'aînée, avait des dispositions sinon pour la peinture du moins pour le dessin. Elle avait assisté à la conférence de Léger et en avait été tellement emballée qu'elle était prête à partir pour suivre ses cours à New York.

Née le 3 août 1922, Louise Renaud avait d'abord fait ses études au Pensionnat d'Outremont jusqu'en onzième année. Sa mère était morte en 1933, alors que Louise n'avait que onze ans. Ses sœurs, elle-même et son frère Louis furent donc élevés par leur père, l'un des fondateurs de la Faculté d'art dentaire de l'Université de Montréal. Il faut dire que le père s'était remarié avec une femme de vingt-six ans sa cadette.

En 1939, à l'âge de dix-sept ans, Louise Renaud s'était s'abord inscrite avec son amie Françoise Sullivan aux cours du soir de l'École des beaux-arts. Bientôt, elle passait au cours régulier. Déjà, le palmarès de 1940 signalait qu'elle avait obtenu une mention honorable en dessin³⁸.

Elle fit la connaissance de Pierre Gauvreau en 1941, date de son inscription aux Beaux-Arts. C'est grâce à lui qu'elle rencontra Borduas, fréquentant comme lui les mardis à son atelier. Est-ce la raison qui la poussa à interrompre ses études de troisième année vers la fin de novembre 1941 ? Elle les reprit pourtant en 1942, mais laissa tomber son cours de décoration à partir du 12 novembre. On note enfin, sur sa fiche à l'École des beaux-arts, qu'elle avait abandonné ses cours le 18 mars 1943, trop tôt pour obtenir son diplôme. Elle s'était mis en tête de se rendre à New York et, ignorant que Léger à New York n'acceptait pas d'élèves, de s'inscrire à ses cours.

Elle partit donc pour New York à l'automne 1943. Son frère Louis y vivait déjà. Il était propriétaire d'une agence de publicité. C'est d'ailleurs dans ce milieu qu'il avait rencontré sa femme, sa meilleure dessinatrice. Elle devait avoir un talent certain, puisqu'elle travaillait pour des revues

38. *Palmarès 1940*. Archives de l'École des beaux-arts. 5P5/5.

de mode aussi cotées que *Vogue* et *Harper's Bazaar* et avait de ses dessins reproduits dans le *New York Times* et *The Herald Tribune*. Quand elle arriva à New York, Louise était sans argent et ne parlait pas l'anglais. Elle vécut d'abord en pension chez la belle-mère de son frère.

Pour ce qui est des cours avec Fernand Léger, ce fut une grande déception. Elle prit contact avec lui au téléphone, mais il lui apprit que même s'il avait enseigné à Yale en 1938 et en 1940 et à Mills College, à Oakland en Californie en 1941, il ne prenait plus d'élèves depuis qu'il était à New York³⁹. Il aurait pu tout de même la recevoir, comme il le fera pour Daudelin l'année suivante. Il se contenta de lui recommander de beaucoup dessiner! Cette réaction est d'autant plus incompréhensible que le même Léger, dans le mois qui suivit son retour à New York, envoya une carte postale à Françoise Sullivan, le représentant lui dans son atelier et annonçant un passage prochain à Montréal. « Il est venu chez mes parents et m'a donné un cours de dessin; il avait apporté des copeaux de bois, qu'il me demanda de dessiner⁴⁰. » C'est une chose d'être gentil à l'égard de ceux qui vous hébergent et une autre de voir arriver à New York une visiteuse de Montréal sans le sou.

Louise Renaud n'eut d'autre choix que de tenter de gagner sa vie à New York, si elle ne voulait pas retourner à Montréal. Se cherchant du travail, elle tomba sur une petite annonce dans le journal *France-Amérique*. Un directeur de galerie était à la recherche d'une « gouvernante » pour ses deux fils. Appelant au numéro de téléphone indiqué, elle découvrit que le directeur en question était nul autre que Pierre Matisse, le fils du peintre Henri Matisse. Elle tenta de se faire passer pour française, mais son accent la trahit bientôt. De toute manière, elle fut engagée. Son travail n'était pas sans intérêt. Ce n'était pas en tout cas un travail de bonne, comme on l'a dit parfois. Elle amenait les enfants au musée, allait les chercher après l'école, les aidait à faire leurs devoirs... mais surtout, elle se trouvait au cœur des activités surréalistes de New York. La Pierre Matisse Gallery était, avec la Julien Levy Gallery, un lieu de rendez-vous privilégié des surréalistes et plus généralement des peintres de l'école de Paris en exil à New York. C'est ainsi qu'elle put faire dès 1943 la connaissance de Matta et de sa femme, de Chagall et de sa première femme, de Max Ernst et de

39. Là-dessus, nous avons le témoignage de Charles Daudelin rapporté par Éloi de Grandmont, « Daudelin, prix de peinture », *Le Canada*, 17 avril 1946, p. 9 : « l'artiste [...] aux États-Unis n'accepte aucun élève ».

40. Propos rapportés par Claude Gosselin, *ouvr. cité*, p. 8.

Dorothea Tanning⁴¹, de Marcel Duchamp, d'André Breton, d'Arshile Gorky... Elle passera une partie de l'été 1944 dans la maison de campagne des Matisse dans le New Jersey et ce sera une nouvelle occasion de faire des contacts avec les exilés français reliés de près ou de loin au surréalisme. C'est dans ce milieu qu'elle découvrit les publications surréalistes, dont la revue VVV, et les fit connaître à ses amis montréalais. Il lui arrivait même de rapporter des films extraordinaires au cours de ses visites à Montréal, comme un film surréaliste de Maya Deren, et de révéler des textes inédits, comme *La sauterelle arthritique* de Gisèle Prasinós, cette gamine de quinze ans qui publiait déjà dans *Minotaure* des contes fantastiques.

Il semble bien que son travail de gouvernante chez les Matisse lui laissa quelque loisir. De 1943 à 1945, elle suivit, comme elle le révéla à Ray Ellenwood⁴², les cours d'Erwin Piscator du Dramatic Workshop and Studio Theater, cours qui se donnaient dans la fameuse New School of Social Research, où l'on pouvait voir des peintures murales d'Orozco et de Thomas Hart Benton, le professeur de Pollock. C'est aussi à cet endroit qu'elle avait découvert les films de Maya Deren⁴³.

Fernand Leduc

En mai 1943, Fernand Leduc terminait ses cours à l'École des beaux-arts. Le 16 juin, *Le Devoir* annonçait qu'il avait obtenu le prix de professeur de dessin⁴⁴. Le 28 juin, on apprenait dans *La Presse*⁴⁵ que l'École des beaux-arts venait de lui décerner le diplôme de professeur de dessin (1^{er} degré). Il était engagé peu après par la Commission scolaire et commençait à travailler, à l'instar de Borduas, comme professeur de dessin dans les écoles primaires l'automne suivant.

41. Ernst venait tout juste de divorcer de Peggy Guggenheim et allait bientôt marier Dorothea Tanning qu'il avait rencontrée pour la première fois autour de Noël 1942.

42. Voir Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 305.

43. «La New School for Social Research avait offert un asile particulièrement hospitalier aux réfugiés représentatifs d'un large éventail d'intérêts culturels. Le théâtre d'Erwin Piscator, les films de Maya Deren, la musique d'Edgar Varèse étaient tous présentés à la New School...»; Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p. 152.

44. Anonyme, «Diplômes et prix décernés à l'École des beaux-arts», *Le Devoir*, 16 juin 1943, p. 4. Le prix Maurice-Cullen allait à Françoise Sullivan.

45. Anonyme, «Professeurs de dessin», *La Presse*, 28 juin 1943, p. 14.

Sur les activités de Fernand Leduc durant les vacances d'été de l'année 1943, nous sommes au moins certain d'une chose: il prit l'initiative d'écrire à André Breton. Malheureusement, sa lettre n'a pas été conservée. On peut tout de même en déduire le contenu de la réponse de Breton, que nous citons plus loin. Leduc lui demandait des renseignements sur les conditions d'abonnement à la revue *VVV*, dont il avait sans doute déjà entendu parler par Louise Renaud, et lui rendait compte de l'existence d'un groupe de peintres travaillant autour de Borduas dans le sillage du surréalisme à Montréal. La revue *VVV* n'en était qu'à son deuxième numéro, le premier ayant paru en juin 1942 sous une couverture de Max Ernst et l'autre en mars 1943, avec une couverture faite en collaboration par Marcel Duchamp et Frederick Kiesler. Breton ne lui répondra qu'à la mi-septembre, comme nous le verrons.

Sur le reste de ses activités, cet été-là, nous avons tout d'abord le témoignage de Guy Viau:

J'ai fait mon camp militaire pendant les premiers quinze jours de juin. Ensuite j'ai passé un mois à Saint-Hilaire où, avec Fernand Leduc, ancien des B.-A. mais ami de Borduas, nous avons loué une maison abandonnée à trois milles des Borduas et fait de la peinture. Je rapporte vingt-six toiles. J'ai hâte que tu les voies. Presque toutes du paysage. Borduas dit que c'est dans un esprit qui me conduit tout naturellement et sûrement vers l'abstraction. Je suis tellement heureux de n'avoir pas à choisir l'abstraction d'une façon qui eût pu être abstraite, mais que ça vienne spontanément.

Les choses semblent être allées moins bien pour Leduc, qui, toujours au dire de Guy Viau, «séchait des heures et des heures devant sa toile blanche. Frais émoulu de l'École des beaux-arts, il possédait une science qui ne collait pas à ce qu'il ressentait confusément au fond de lui-même et souhaitait passionnément dire. Par réaction, il se mit à patauger dans la matière, comptant davantage, semblait-il, sur le hasard que sur lui-même, désireux de mettre à l'épreuve et de dérouter ce qu'on avait mis tant d'entêtement — et si peu de conviction — à lui apprendre⁴⁶.» Leduc ne dit pas autrement: «Je ne sais pas si j'ai fait deux tableaux en toutes ces vacances; pourtant je travaillais tout le temps⁴⁷.»

Il serait bien étonnant que cette toute première production véritablement automatiste ait laissé la moindre trace. Nous parlerons plus loin

46. Lettre de Guy Viau à Roger Vigneau, ouvr. cité.

47. Bernard Teyssède, art. cité, p. 233.

du *Tableau en bleu*, un tableau de l'année suivante. Il nous faut tout de même en postuler quelque chose, sur le témoignage de Viau. Que sortit-il de cette sollicitation du hasard, ces recours à des procédés mécaniques (travail en pleine pâte, grattage, essuyage...)? De belles ordonnances à la Borduas? Non pas. À vrai dire, exactement l'inverse : le champ de boue où se noie la forme, un tout peu différencié, quasi homogène, bouché, bref l'image de la désorganisation totale et non de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté.

Comment expliquer ce résultat si contraire aux attentes créées par les gouaches de Borduas et entrevues un moment dans les beaux dessins de Leduc? Suffisait-il de parler d'une tentative d'échapper à la formation reçue, comme le suggérait Viau, en en prenant l'exact contrepied? La matière au lieu du dessin. Il nous semble qu'a joué un autre facteur plus fondamental encore. Ce que cette première tentative automatiste de Leduc révélait, c'était précisément l'espèce de désorganisation postulée par Pierre Janet et que Breton et Borduas s'étaient refusés à envisager, protégés l'un et l'autre par leur maîtrise préalable des codes de langage et des codes visuels respectivement. Ce que Leduc avait vu affleurer sur sa toile, ce n'était pas le « spontané », le « sauvage », le « pur », le « profond », le « subversif », ce n'était même pas le « très codé » comme chez Breton et Borduas⁴⁸, c'était le « bas », pour emprunter une catégorie chère à Georges Bataille, ce troisième terme si troublant pour Leduc, comme l'exacte antithèse de ses aspirations les plus hautes.

Bernard Teyssèdre⁴⁹ situe de la mi-juin à la mi-juillet 1943 ce séjour d'un mois de Leduc en compagnie de Guy Viau près de Saint-Hilaire, au bord du Richelieu, dans une ferme abandonnée, à « trois milles de l'atelier de Borduas, que, le soir venu, nous fréquentions assidûment⁵⁰ ». Par contre, André Beaudet situe à « la fin de juin ou au début de juillet 1943 » un bref « passage » de Leduc à New York, durant lequel « il tente sans succès de rencontrer André Breton⁵¹ ». Teyssèdre semble bien avoir ignoré ce voyage de Leduc à New York, pourtant attesté par une carte postale envoyée « À Monsieur et Madame Paul-Émile Borduas », de New York, un jeudi, et qui se lisait comme suit :

48. Nous paraphrasons Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », dans Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 231.

49. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 232.

50. Guy Viau, *Fernand Leduc*, Québec, Musée du Québec, 9 mars-4 avril 1966, n. p.

51. André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise, 1981, p. xxix-xxx.

Salut à la famille Borduas! —

Magnifique voyage, rendu à New York depuis mardi p.m. — Déceptions, galeries importantes fermées. — Breton *out of town* — espoir de voir Matta — ai visité Musée d'art moderne et Rosenberg⁵², — Galerie de *non objective art*⁵³, etc. De magnifiques choses. Ville énervante, grande chaleur. Bonjour aux enfants, à bientôt, chaleureusement Fernand⁵⁴.

Malheureusement cette carte postale représentant des masques indiens n'est pas datée. Comme les dates assignées au séjour de Viau et de Leduc à Saint-Hilaire par Teyssède reposent sur le témoignage de Guy Viau lui-même, on peut probablement discuter la datation de Beaudet et situer *après* le séjour des deux amis à Saint-Hilaire la visite de Leduc à New York. Il est toujours possible que Fernand Leduc ait faussé compagnie à Guy Viau durant quelques jours, auquel cas on pourrait maintenir la date de Beaudet⁵⁵.

Ce voyage de Fernand Leduc à New York est important. Il suit de très peu celui que Borduas y avait fait lui-même au début de mai 1943 et dont nous avons tenté ailleurs de reconstituer l'itinéraire⁵⁶. Il démontre au sein du groupe des jeunes disciples de Borduas une volonté de s'identifier au surréalisme et de prendre contact avec Breton, qui vivait alors au 45 West, 56th Street⁵⁷. Malheureusement, cet été-là, Breton n'était pas à New York et Fernand Leduc ne put le rencontrer comme il l'avait souhaité. Il séjourna chez Jacqueline, son ex-femme, dont il était séparé depuis l'automne précédent, et David Hare, l'éditeur américain de VVV, à Long Island, en compagnie d'un étudiant d'Harvard, Charles Duits, ami de sa fille Aube, qui vivait pour lors avec sa mère. C'est durant cet été que Breton composa

52. La Galerie Paul Rosenberg est citée par Robert Motherwell (*Paris-New York 1908-1952*, Paris, Centre Georges-Pompidou, et Gallimard, 1991 [©1977], p. 162) avec les galeries Marie Harriman, Pierre Matisse, Julien Levy, M. Knoedler et Valentine Dudensing, comme une des galeries qui exposaient tout particulièrement des artistes de l'école de Paris durant la guerre, à New York.

53. Il s'agit bien sûr du Museum of Non Objective Art, dirigé par la baronne Hila von Rebay.

54. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 8.

55. Dans ce cas, il faudrait expliquer pourquoi la lettre de Viau ne fait pas allusion au voyage de Leduc.

56. François-Marc Gagnon, «New York as Seen from Montreal by Paul-Emile Borduas and the Automatists, 1943-1953», dans Serge Guilbaut éd., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1990, p. 130-143.

57. Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *ouvr. cité*, p. 352.

son grand poème *Les états généraux*⁵⁸, qui a bien quelque rapport avec l'histoire de l'automatisme québécois puisque, comme nous le verrons, le titre d'un recueil de poésie de Thérèse Renaud en sera tiré.

À ce moment, tous les contacts avec la France sont coupés. L'admirable lettre que Noël Arnaud, Jacques Bureau, Jean-François Chabrun et Marc Patin, du groupe La Main à Plume, envoyèrent à Breton ne lui parvint jamais⁵⁹.

À son retour de New York, Leduc ou bien poursuivit ses vacances avec Guy Viau à Saint-Hilaire ou bien, ce qui est plus probable, rentra à Montréal.

Avec la rentrée, à l'automne 1943, Leduc est engagé par la commission scolaire comme professeur de dessin suppléant d'abord, régulier ensuite; il enseignait cinq jours par semaine, dans une dizaine d'écoles différentes. Cela ne lui laissait pas beaucoup de temps pour peindre. À cette date, il habitait toujours au 1149, boulevard Saint-Joseph Est, chez ses oncle et tante Gaudry, ses parents étant décédés.

Coïncidant avec le début de ses cours, et contre toute attente, une réponse de Breton parvint à Fernand Leduc à Montréal:

New York, 17 septembre 1943

Cher Monsieur,

du fait des vacances (des uns et des autres), votre lettre m'est transmise avec un long retard. Voulez-vous bien m'excuser.

Le prix de l'abonnement à VVV est de \$ 4.50 par an. Le numéro un est en vente à \$ 1.25, le numéro 2-3 à \$ 2.00. Il faut prévoir 25 à 30 cents d'envoi postal par numéro. (Les commandes sont à poster à VVV, Room 3008, 10 East, 40th Street, New York City.)

Rien ne me serait plus agréable que d'enregistrer votre adhésion et celle de vos amis au mouvement surréaliste et je vous saurais gré de la formuler dans une lettre susceptible d'être reproduite dans la revue.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments très dévoués.

André Breton,

45 West, 56th St., New York City⁶⁰.

58. *Ibid.*, p. 356. Voir aussi David Hare, « Dialogue entre Maître histoire de l'art et Maître idio savant », dans *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges-Pompidou et Gallimard, (©1977), 1991, p. 132. Pour le texte *États généraux*, voir André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, (©1948), 1990, p. 64 et suiv.

59. Pour le texte de cette lettre, voir José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, Paris, Le Terrain vague, 1982, t. II, p. 11-17.

60. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 226, n. 21.

Leduc lui répondit le 5 octobre suivant :

Cher Monsieur Breton,

Nous avons été très touchés, mes amis et moi, de vos renseignements concernant l'abonnement à VVV.

Vous trouverez ci-inclus la liste de quelques nouveaux abonnés ainsi que le montant des abonnements pour un an, plus les frais postaux.

Formuler notre adhésion au mouvement surréaliste n'est pas chose facile ; nous y apportons la foi des néophytes : nous croyons que le surréalisme est dans le temps présent le seul mouvement vivant portant en lui une réserve de puissance collective suffisante pour rallier toutes les énergies généreuses et les orienter dans le sens du plein épanouissement de la vie ; acceptez l'ardente générosité de notre jeunesse.

La plupart d'entre nous sommes peintres, et avons eu à démarrer avec l'École des beaux-arts ; nos aspirations essentielles frustrées, de méfiante notre attitude est devenue révolutionnaire. Nous avons connu alors quelques années de douloureuses recherches à travers les labyrinthes encrassés d'une éducation fausse. Un jour, nous avons rencontré Borduas, peintre surréaliste, et il devint notre maître : les voiles sont tombés un à un et la vérité nous est apparue dans sa limpide nudité.

Il nous importe peu, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste : chacun s'exprime dans une discipline accordée au rythme de son évolution personnelle, et tend ainsi vers une discipline plus évoluée qui lui permettra d'exprimer son « monde intérieur ».

Ceci justifie, je crois, notre attitude enthousiaste à l'endroit de VVV et notre désir de connaître vos activités, ainsi que celui plus ardent encore de nous y rallier par l'esprit et les œuvres.

Croyez à mes sentiments de profonde admiration,

Fernand Leduc

1149 Est, boul. Saint-Joseph⁶¹.

Cette lettre a souvent été interprétée comme la principale cause d'un certain froid entre Breton et le groupe montréalais. Il est vrai que Breton ne la publia pas dans VVV. Il est vrai qu'il ignorera le groupe au moment de son passage à Montréal à la fin de l'été suivant. Se pouvait-il que le besoin d'orthodoxie ait été si fort dans le mouvement surréaliste finissant pour qu'une légitime réclamation d'autonomie ait entraîné une fin de

61. *Ibid.*, p. 9-10.

non-recevoir? « Acceptez l'ardente générosité de notre jeunesse » ne suffisait-il pas? Tout ce que l'on sait sur l'intransigeance de Breton devant les moindres manifestations de « fractionnalisme » donne à penser que non.

Jean-Paul Mousseau

Jean-Paul Mousseau, le plus jeune membre du groupe — il était né le 1^{er} janvier 1927 —, venait d'un milieu ouvrier, très défavorisé, très marqué par la Crise. Son père, Benjamin Mousseau, était un confiseur qui perdit son commerce à ce moment-là et qui se retrouva balayeur à la Brasserie Molson. Il mourut quand Mousseau était encore jeune. C'est à la faveur de la guerre, si l'on peut dire, que sa mère, Aurore Dequoy, put envisager d'envoyer le plus jeune de la famille aux études. Ses deux frères, Fernand et Marcel, firent carrière dans l'armée, le premier comme instructeur, le second au front. Et la mère trouva du travail dans une usine de fabrication d'obus à Saint-Paul-l'Ermite. Les frères faisaient parvenir une partie de leur salaire à leur mère. Celle-ci envoya donc le jeune Mousseau, qui avait montré des aptitudes pour les mathématiques, faire son cours scientifique au Collège Notre-Dame.

Peu sportif, ayant des difficultés avec l'apprentissage du français et de l'anglais, Mousseau prit l'habitude de se réfugier à l'atelier d'art du collège, dirigé par le frère Jérôme Paradis. Le frère Jérôme avait un véritable atelier pour les élèves et avait bénéficié dans les débuts des conseils de Borduas sur l'enseignement des arts.

C'est ainsi qu'à la fin de l'année scolaire 1942-1943 une œuvre de Jean-Paul Mousseau apparut pour la première fois dans une exposition. Ne perdons pas de vue cependant que l'« artiste » n'a alors que quatorze ans! Profitant de l'occasion, le frère Jérôme faisait, dans un article du *Collégien*, le bilan de son année d'enseignement et félicitait spécialement les élèves qui s'adonnaient au croquis⁶²:

Plusieurs élèves ont heureusement pratiqué ce genre de dessin au cours de l'année. Notons en particulier les travaux de messieurs J.-P. Mousseau, René Bergeron, Gilles Marcotte, J.-L. Lefebvre, Yvan Sénécal, Claude Côté, Laurent Paquin, Guy Jeannotte, Pierre et Yves Chicoine, J. Langlois, André Dupuis, J.-M. Beaudry et Aimé Charron.

62. Des croquis de Mousseau, de Pierre Chicoine et de Claude Côté illustraient son article.

L'exposition des dessins de classes s'est faite sans bruit mais non sans révéler de véritables chefs-d'œuvre dans le domaine de l'expression personnelle. Plusieurs dénotaient chez leurs auteurs des propensions très marquées pour les arts plastiques⁶³.

Cinq ans après l'événement, Charles Doyon se rappelait encore avoir « découvert » le talent de Mousseau à cette occasion :

C'est en 1943 qu'il me fut donné de voir pour la première fois une toile de Mousseau, c'était une nature morte qui déjà affichait ses prédilections pour le clair-obscur. À la suite, dans un article, publié dans un numéro spécial consacré à la peinture canadienne du *Quartier latin* et dédié au groupe des Sagittaires⁶⁴, je fus l'un des premiers à mentionner ses possibilités... Depuis il n'a fait que renchérir sur ces dispositions, en montrant ses qualités d'invention⁶⁵.

Il est vrai que les premières œuvres à l'huile de Mousseau étaient souvent fort sombres, mais elles sont précédées par des gouaches faites à l'atelier du frère Jérôme et qui ont toute la fraîcheur de merveilleux dessins d'enfants, comme ce *Chats au poisson rouge*, qui appartenait à Borduas. Il ne s'agit pas d'une œuvre complètement originale, mais plutôt d'une réminiscence de la première « œuvre d'art véritable » — c'est beaucoup dire, il s'agissait probablement d'un fusain sur le même sujet dessiné par un frère de l'orphelinat Saint-Arsène où le jeune Mousseau avait trouvé refuge après la mort de son père, en 1938.

Bruno Cormier, par ailleurs, avait repéré peu avant sa mort chez un antiquaire une nature morte fort sombre, peinte en pleine pâte dans des tons de gris et de noir, qui pourrait correspondre à la description de Doyon.

Jean-Paul Riopelle

On l'a vu, Riopelle avait rêvé de passer les vacances de l'été 1942 chez ses amis Lespérance. Le projet ne s'était probablement pas réalisé en août, comme il l'avait souhaité. Il n'en fut pas de même de l'été 1943, qu'il

63. Frère Jérôme, « Beaux-Arts », *Le Collégien*, vol. VI, n° 3, juillet 1943, p. 19-20.

64. L'article auquel Doyon faisait allusion parut en page VIII du numéro spécial du *Quartier latin* consacré à la peinture canadienne, le 17 décembre 1943, sous le titre « La jeune génération ».

65. Charles Doyon, « La vie artistique. "Jean-Paul Mousseau" », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 26 novembre 1948, p. 4.

passa à Saint-Fabien-sur-Mer. Il est vrai qu'à ce moment son ami Jean était déjà dans le service actif et ne passa pas l'été avec lui. Françoise y était et cela suffisait. Les parents de Françoise avaient aménagé un petit atelier pour leur futur beau-fils⁶⁶ et on peut probablement rattacher à cette période une série de petits paysages très académiques qu'il peignit dans la région⁶⁷. Peut-être faut-il situer aussi à ce moment un épisode autrement significatif, rapporté entre autres dans l'entrevue de *Lettres françaises* avec Bouyeure. À un moment de la rencontre, celui-ci voulait lancer Riopelle sur le problème du caractère abstrait de sa peinture. Bien sûr, le peintre nia qu'elle le fut, puis il reprit le fil de son récit :

Mais nous pouvons revenir à la période où j'avais repris la peinture après deux ans d'interruption. J'étais alors intrigué, troublé par les impressionnistes, Manet, Monet surtout ; je n'en connaissais cependant que des reproductions.

Un jour, j'ai peint la mer, sa profondeur, ses mouvements, ses agitations ; tout en travaillant, c'est curieux, je pensais à Monet, à ses *Nymphéas* (que pourtant je n'aime pas tellement !) ; lorsque j'ai terminé, la mer, ses couleurs, tout était là sur ma toile... abstrait !

C'est l'épisode du « trou d'eau » rapporté par Pierre Schneider et situé par lui à Saint-Fabien, un peu vaguement « en 1940 » :

Un jour, je me suis mis à peindre un trou d'eau abandonné par la marée descendante. Ça bougeait là-dedans, ça grouillait. Il y avait des poissons, des coquillages, des remous. Mon tableau était plein, empâté. Quand je l'ai montré à mes amis, ils m'ont dit : — Ah ! mais c'est non-figuratif ! — Pas du tout, leur ai-je répondu, j'ai peint exactement ce que j'ai vu⁶⁸.

Une interview que Riopelle donna au *Globe* de Toronto tend à confirmer l'hypothèse qu'il faille situer durant cet été de 1943 l'épisode en question :

C'est à l'époque où j'étudiais pour devenir ingénieur qu'une chose très curieuse m'arriva. J'avais l'habitude d'aller à la campagne durant les vacances pour faire du paysage, genre que j'aime particulièrement parce qu'on est si libre. Alors je me suis mis à peindre des marines, la mer vue

66. Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996, p. 29.

67. Voir par exemple *Petit paysage de Saint-Fabien* de la coll. du D^r Champlain Charest, Montréal, reproduit dans Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 13. La date de « 1933-1944 » donnée à cet endroit ne fait pas de sens.

68. *Ibid.*, p. 12.

en surplomb, et je peignis trois ou quatre toiles représentant des coquillages. Tout à fait sans intention de ma part, elles se présentèrent comme des abstractions⁶⁹.

Durant l'été 1943, Riopelle pouvait-il se dire encore aux études à Polytechnique? Oui, en un sens, même s'il était un étudiant qui n'avait pas fini son année et qui n'avait pas passé ses examens. Nous verrons à l'instant qu'il avait de bonnes raisons d'associer cette date à son statut d'étudiant. Surtout, le démon de la peinture venait de le reprendre. On l'a vu, dans l'interview avec Bouyeure, Riopelle faisait le lien avec Monet et avec les impressionnistes. Non seulement Monet avait-il peint des nymphéas, mais il s'était intéressé au projet de peindre des algues en transparence dans l'eau, comme par exemple dans *La barque rose* (c. 1888, Museum de Arte de São Paulo) ou *La barque* (c. 1890, Musée Marmottan, à Paris)⁷⁰. Or Monet, c'était le fruit défendu chez Bisson. Revenant à la peinture, Riopelle reprenait le fil là où il l'avait laissé. En peignant son « trou d'eau », il avait voulu faire vrai, ne pas « tricher » comme Monet. Le résultat était interloquant. Ses algues étaient plus « abstraites » et donc moins « vraies » que celles de Monet!

Après un été insouciant à Saint-Fabien, les dures réalités de l'heure finirent par s'imposer. Comme tous les jeunes de son âge, Riopelle devait faire son service militaire. Il était attiré par l'aviation, peut-être à l'exemple de son ami Jean Lespérance. Aussi, en septembre 1943, s'engage-t-il dans le University Air Training Corps (UATC), un corps d'officiers de réserve⁷¹. Il a joué sur son statut d'étudiant de Polytechnique pour y être admis. Les choses auraient pu prendre un tour assez dramatique si, à la suite de son abandon de Polytechnique, il avait été rayé des listes d'étudiants. On l'aurait probablement dirigé alors vers le service actif. Son inscription à l'École du meuble vint arranger les choses.

Hélène de Billy donne l'impression que Riopelle s'était engagé bien à reculons dans le service militaire. Elle cite son ami Maurice Perron, qui disait : « On ne voulait pas faire l'armée⁷². » Les documents contemporains des événements ne reflètent pas ce climat. Riopelle y parle de la « carrière militaire » comme d'une éventualité tout à fait possible pour lui. M. Jean

69. Pearl Sheffy, « Jean-Paul Riopelle talks about art », *Globe Magazine*, Toronto, 9 mai 1964, p. 9.

70. Reproduit dans John House, *Monet. Nature into Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, (1986), 1988, p. 37 et 38, fig. 49 et 50 respectivement.

71. Hélène de Billy, ouvr. cité, p. 33.

72. *Id.*

Lespérance nous a communiqué copie de lettres à lui adressées et datant de l'automne 1943, rédigées sur papier à en-tête de la Royal Canadian Air Force (RCAF), dans lesquelles il exprime en termes non équivoques son désir d'aller rejoindre son ami déjà enrôlé dans l'aviation canadienne. Après l'avoir félicité de ses premiers succès comme aviateur, Riopelle lui faisait confiance de sa situation :

Ton solo a été, j'en suis certain une expérience merveilleuse. Il faudra m'en communiquer tes impressions.

Cela m'intéresse d'autant plus que la question de mon entrée dans la RCAF est encore sur le tapis. J'ai appris entre les branches que je recevais, dans quelque temps, une lettre de M. Ranger me refusant une extension de temps. Si jamais la chose se produit, je souhaiterais pouvoir croiser le fer, à tes côtés⁷³.

En âge d'être conscrit, le jeune Riopelle était pour ainsi dire en sursis. Il était déjà à l'entraînement. Plus loin dans la même lettre, il décrit une visite à Dorval, accompagné de deux officiers :

J'étais à Dorval, où deux officiers nous firent visiter. Nous vîmes un grand nombre de bombardiers. Sur la piste, il y avait plusieurs «Hudsons» dont la ligne extérieure fait penser à un avion de transport. Puis des «Venturas» se préparant au départ. En voyant des «Mitchells» j'ai été fort impressionné par le grand nombre de mitrailleuses qui les montaient. J'ai visité un «Liberator» nouveau modèle, avec tourelle avant, en compagnie d'un officier australien qui devait monter à bord quelques minutes après, pour le délivrer aux Indes. Il m'a dit, sans plus s'en faire : «Demain matin je déjeunerai en Europe.» À l'intérieur de ces oiseaux, c'est un fouillis d'instruments, de manettes, d'appareils de toutes sortes ; tellement que pour passer d'une extrémité à l'autre il faut marcher de côté dans certains endroits.

Nous avons examiné plusieurs modèles d'avions. Mais je puis dire que le plus impressionnant de tous, et pour moi le plus majestueux, quoi qu'en disent les photographies, c'est le «Lancaster». Autant le «Liberator» est massif, lourd, autant l'autre semble fait pour s'envoler ; surtout si tu le regardes [de] face, ses moteurs en ligne excédant de beaucoup les ailes, et ses hélices très étroites donnent l'impression de

73. Lettre de Jean-Paul Riopelle à Jean Lespérance, « datée » de Montréal et portant la mention : « aucune idée de la date 1943 ». Une autre lettre dont nous faisons état plus loin et qui semble suivre celle-ci était, elle, datée du 19 novembre 1943. Nous remercions M. Jean Lespérance de nous avoir communiqué ces documents.

svelte. Les *bombs doors*, suffisamment grandes, dissimulaient des charges anti-sous-marines, petits barils semblant très inoffensifs, mais à propos desquels l'officier dit : « Que j'en prenne un à approcher de cet avion avec une cigarette allumée! »

On aura apprécié au passage l'érudition aéronautique du jeune Riopelle. Dans une autre lettre au même Jean Lespérance, toujours sur papier de la RCAF, il faisait état de ses connaissances météorologiques :

Comment cela va là-haut ? Les cumulus sont-ils toujours aussi attrayants ? Prends garde, ils cachent souvent des Boches.

Et les nimbus ont-ils perdu leur propriété d'être les précurseurs du beau temps ? Si tu en rencontres dans tes balades, oublie pas de les diriger vers Montréal ; il y a si longtemps que nous n'avons vu le soleil⁷⁴.

Au moment où il écrivait ces lettres, Riopelle était déjà à l'École du meuble. Comme il l'indiquait dans sa première lettre, ses études auraient pu être interrompues et il aurait pu être appelé au service actif, perspective qui ne semble pas l'avoir effrayé outre mesure. Sur une carte de souhaits de bonne année (janvier 1944 ?) illustrée de l'un de ses paysages de neige, il invite Jean Lespérance à profiter de l'une de ses permissions pour venir le rejoindre : « ... si je n'ai pas embrassé la carrière militaire peut-être serai-je à Val-Morin où j'attendrai ta visite avec impatience. »

En principe, toutefois, les jeunes gens qui pouvaient faire la preuve qu'ils étaient aux études n'étaient pas appelés au front, mais maintenus dans la réserve. Dans ces circonstances, une lettre d'un directeur d'école attestant leur présence aux études pouvait être de grande conséquence. On peut imaginer aussi l'espèce de chantage que pouvaient exercer ces mêmes directeurs d'école sur des élèves turbulents ou fauteurs de troubles. Ils n'avaient qu'à les mettre à la porte pour les envoyer automatiquement au front.

Nous avons vu plus haut que Riopelle attendait une lettre d'un certain « M. Ranger » qui aurait pu lui refuser une « extension de temps », entendez pour poursuivre ses études. Il semble qu'il n'en fut rien et que c'est à Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble, que Riopelle dut de poursuivre ses études à l'École. Nous avons en effet retrouvé dans les archives de l'École du meuble une lettre du directeur adressée le 30 décembre 1943 aux autorités militaires en sa faveur :

74. Lettre de Jean-Paul Riopelle à Jean Lespérance, datée de Montréal, le 19 novembre 1943.

Monsieur Riopelle qui, l'année dernière était à l'École polytechnique n'a pas terminé son année et par conséquent n'a pas passé d'examens, est présentement étudiant à l'École du meuble [...] Monsieur Riopelle, à son entrée ici, en septembre dernier [1943], a été admis immédiatement en deuxième année de la section d'artisanat lui donnant une équivalence en raison de sa préparation antérieure. Je me permets de vous faire remarquer que cette équivalence est accordée à tous élèves ayant fait un stage soit à Polytechnique, soit à l'École des arts et métiers, soit à une École technique. Par conséquent, l'élève suit son cours régulièrement comme les autres et monsieur Riopelle finira ses études dans trois ans⁷⁵.

Ce document est précieux. Il permet tout d'abord de dater correctement l'entrée de Riopelle à l'École du meuble : en septembre 1943 et non pas un an plus tôt, comme une lettre de recommandation datée du 17 novembre 1947 à la Fondation Guggenheim rédigée par Borduas le donnait à croire :

Il y a environ cinq ans Jean-Paul Riopelle s'inscrit à l'École du meuble, à la suite d'un échec fatal à Polytechnique. Par ce fait il devenait un de mes élèves réguliers, enseignant dans ce temps-là aux cours de dessin à vue, de documentation et de décoration⁷⁶.

D'autre part, on apprend qu'il était admis à la section d'artisanat. Il faut savoir que l'École comprenait deux sections, une d'apprentissage et une d'artisanat. La section d'apprentissage était ouverte aux jeunes qui n'avaient même pas terminé une douzième année. La section d'artisanat s'adressait aux autres. Borduas y enseignait le « dessin à vue », ainsi que la décoration et ce qu'on désignait comme un cours de documentation qui consistait à initier les jeunes aux grands maîtres en les réunissant à la bibliothèque et en leur faisant voir des reproductions dans des albums. Inscrit dans la section d'artisanat et déjà en deuxième année, Riopelle devenait immédiatement élève de Borduas.

Enfin, il se peut que le fait que l'École du meuble lui reconnût une année d'équivalence à cause de son passage à Polytechnique ait été pour quelque chose dans sa décision de s'inscrire là plutôt qu'aux Beaux-Arts comme il y avait d'abord pensé. Nous verrons cependant que c'est une idée qu'il n'abandonnera pas tout à fait.

75. Service des archives du cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM 10.3 : service militaire.

76. MACM, Archives Borduas, dossier 102.

Comment Riopelle, élève de l'École du meuble, réagit-il dans ce nouveau milieu? La lettre à son ami Jean Lespérance que nous citons plus haut contient un passage révélateur de ce point de vue. Il explique à son correspondant qu'il s'est « lancé » dans la peinture moderne :

En attendant je me suis lancé, pour ne pas dire flanqué dans la peinture moderne. Imagine [qu']en quinze minutes, je ponds une nature morte sans modèle, ni efforts de ma part. On prétend que ça relève du génie, je me crois artiste. Vois-tu le jus de mon moi, faisant figure à côté de Matisse [sic], de Renoir; ce qui me décourage, c'est qu'il y en a un insurpassable. C'est l'ami de Maurice Gagnon⁷⁷.

Farce à part, je crois que le temps passé à leur école n'est pas perdu. Je barbouille, du matin et même le soir; ce qui me donne de la pratique, et me permets de dessiner avec beaucoup moins de tâtonnements que par les années passées. Je possède maintenant une technique suffisante pour exécuter un fusain en deux heures: la tête de « l'esclave de Michel-Ange ». Reproduction assez expressive, assez poussée, puisque le professeur des Beaux-Arts l'a trouvée extraordinaire, pour si peu de temps.

En réalité, cette belle assurance cachait bien des misères et rien n'était plus éloigné de la « peinture moderne » que le Riopelle copiant une tête d'esclave de Michel-Ange ou produisant sans modèle des natures mortes. On sait en effet par Claude Gauvreau que Riopelle crut tout d'abord pouvoir résister à l'enseignement de l'« ami de Maurice Gagnon », Borduas :

Jean-Paul Riopelle : Un élève de Borduas à l'École du meuble. Avait subi l'instruction académique en peinture depuis l'âge de six ans⁷⁸. Était très habile. Il résista longtemps à l'enseignement de Borduas. Il avait été un fasciste de la bande d'Arcand. Grand dynamisme. Jugement un peu volatil, toutefois. Après avoir finalement eu confiance en Borduas, il lui fallut cependant encore trois autres années avant d'accoucher d'un premier objet authentique. Il avait de nombreuses couches négatives à détruire. Riopelle était persévérant. Une fois d'aplomb, l'évolution de Riopelle fut très rapide et extrêmement fertile⁷⁹.

On trouve un écho de cette résistance de Riopelle à l'enseignement de Borduas dans *Projections libérantes*. Borduas y rapporte un épisode de ce que devait être son cours de « documentation » en première année :

77. Probable allusion à Borduas.

78. Ou de dix ans? Les biographes ont tendance à exagérer la précocité de Riopelle.

79. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 363.

Un jour nous feuilletions un album des dessins du maître [Matisse], passant au hasard de la mise en pages, d'un fusain écrasé à un autre dessin sans demi-teinte au trait de plume. Les élèves à l'accoutumée des cours expriment librement impressions et jugements; j'assiste attentif, corrigeant au besoin un terme, relevant une contradiction. L'un d'eux réputé dessinateur de talent avant son entrée à l'école — il a une formation académique à laquelle il tient, elle lui coûte de nombreuses heures d'un travail fastidieux et lui a valu d'agréables plaisirs de vanité — ne trouve aucun des dessins que nous regardions entièrement satisfaisant. Il en rejette quelques-uns sans pardon: ce sont les dessins aux traits épurés sans modelé. J'interroge, tentant de lui permettre de découvrir les raisons du rejet. Il exprime alors qu'il ne sait pas, que c'est pas beau, que tous sont incomplets et que ceux-là sont plats sans relief! et souligne d'un geste son jugement. Ensemble nous étudions minutieusement l'un de ceux-là trait par trait en notant les imperceptibles modifications d'épaisseur, d'intensité, en remarquant l'ordre impeccable de leurs relations dans l'espace. Alors tout à coup il dit: «C'est formidable, monsieur Borduas, c'est la première fois que le volume de ces dessins m'apparaît!»⁸⁰

Certes, Riopelle n'est pas nommé. Mais, si on s'en rapporte à un propos de Riopelle cité par Schneider, il semble qu'il soit possible d'identifier en lui le récalcitrant:

C'est si dur de voir! Autrefois, quand je regardais des peintures de Matisse en reproduction, j'étais convaincu qu'elles étaient plates. Ce n'est que bien plus tard que je me suis aperçu qu'elles avaient une profondeur⁸¹.

Ce n'est pas tout. Borduas rapporte, toujours dans *Projections libérantes*, un autre fait de résistance à son enseignement concernant «ce même élève». Il devait s'agir cette fois de son cours de dessin à vue, toujours en première année:

Ce même élève fut plus tard l'occasion d'une autre expérience étrange. Il ne pouvait accepter le classement des meilleurs dessins basé sur l'authenticité de l'expression plutôt que sur la somme des illusions. Toute la classe avait dessiné un personnage. Le sien est au tiers inférieur du classement malgré plus de ressemblance avec le modèle que ceux qui le précèdent. Il fallait par honnêteté justifier ce classement. Ma certitude

80. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 442-443.

81. Entretien avec Pierre Schneider, «Au Louvre avec Riopelle», dans *Riopelle. Été 1967*, Québec, Musée du Québec, 1967, p. 15.

est grande; elle n'est pas facile à communiquer. Plusieurs de la classe n'attachent d'importance qu'à la similitude extérieure; ils ignorent encore la valeur objective de la réalité évidente de chaque élément constituant un dessin; ils n'ont foi, malgré la révélation Matisse, qu'au dessin en dégradé photographique.

Je cherche à haute voix, par une étude détaillée du dessin en question, les raisons précises de ma conviction, soulignant au passage les déficiences d'expression: flou, mollesse, indécision, manque de caractère, etc.; il faut déjà une certaine culture pour être sensible à de telles raisons, elles ne le touchent pas ou peu, elles sont en dehors du litige. Subitement, sans lien apparent avec l'analyse que je poursuis, je découvre que par un jeu de demi-teintes renversées l'abdomen de son bonhomme exprime une concavité au lieu et place d'une convexité! En toute autre occasion j'aurais passé outre sur cette constatation insignifiante en soi. Elle était capitale pour lui⁸².

Elle était capitale parce qu'elle mettait en doute l'objectivité de la perception, non seulement à cause de la relativité des points de vue — ce que je vois, vous ne le voyez pas forcément de la même manière —, mais intrinsèquement. Comme dans l'expérience du cube de Necker, la même configuration peut être lue d'une manière, puis d'une autre, par le même individu. L'ambiguïté de lecture des figures concaves ou convexes est un fait bien attesté de la psychologie de la perception depuis que David Brewster (1781-1898) en avait parlé dans ses *Lettres sur la magie naturelle*, où il décrit comment, lorsque la lumière éclairant une médaille change de direction et surgit d'en bas au lieu de tomber d'en haut, les creux deviennent des reliefs et les reliefs des creux, les intailles se transformant en camées et vice versa⁸³!

En même temps que Riopelle entrait à l'École du meuble, il s'inscrivait aux cours du soir à l'École des beaux-arts. Guy Robert situe ce fait, dont il est souvent question dans les entrevues avec Riopelle, en 1943-1944⁸⁴. Cette datation est en partie confirmée par les archives de l'École

82. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 444-445. Voir Bernard Morisset, « Nous sommes avec vous, Borduas! », *Le Canada*, 2 octobre 1948, p. 4, qui rapporte une anecdote analogue, à propos de « quelques élèves très habiles à reproduire les objets avec exactitude et se méfiant de la peinture moderne ». Pierre Petel était persuadé que ce passage de *Projections libérantes* le visait personnellement.

83. Voir R. L. Gregory, *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*, Paris, Hachette, 1966, p. 185-187.

84. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 25.

des beaux-arts. Mais on y spécifie qu'il abandonna ses cours dès le 1^{er} décembre 1943, après y avoir brillé par ses absences : quatre fois en octobre et six en novembre :

Aux Beaux-Arts, j'ai fait des calques et copié des plâtres, mais pas longtemps. Je faisais des fusains en utilisant le fil à plomb, l'œil-de-vieux, le miroir noir. Je rectifiais mes fusains d'après les plâtres en effaçant à la façon de Matisse, dont j'avais vu des reproductions. J'ai fini par ne plus y aller que pour les examens. J'étais très habile et aussi le plus jeune. Ça impressionnait les professeurs⁸⁵.

Il se pourrait bien que la tête d'esclave de Michel-Ange dont il était si fier ait été un travail fait aux Beaux-Arts, comme sa *Nature morte au coq*, 1943, une œuvre typique des travaux faits à l'École du meuble. Le coq d'église le donnerait à penser parce qu'on sait que Jean-Marie Gauvreau encourageait ses élèves à s'intéresser à l'artisanat québécois et à l'art ancien du Québec. L'École du meuble possédait une importante collection de meubles et de sculptures anciennes du Québec. Par ailleurs, il semble bien que ce soit cette *Nature morte au coq* que Riopelle n'arriva pas à finir et qui traîna sur son chevalet si longtemps⁸⁶. Quelque chose n'allait plus dans la peinture de Riopelle à ce moment.

Alfred Pellan à l'École des beaux-arts

En août 1943, Charles Maillard engageait Alfred Pellan à l'École des beaux-arts de Montréal. Cela fut loin de passer inaperçu dans le camp de Borduas. On peut dater la rupture de Pellan et de Borduas de cet événement. Et, nous le verrons, cette rupture eut d'incalculables conséquences pour le mouvement d'art moderne au Québec. Les jeunes sentirent le besoin de prendre parti dans la querelle des maîtres et de nouvelles lignes de force se dessinèrent entre les groupes, comme on peut déjà le sentir dans cette lettre de Guy Viau à son ami Roger Vigneau lui apprenant ce qui venait de se passer à Montréal :

85. Jean-Paul Riopelle. *Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 86 ; repris dans son récent catalogue : *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 194.

86. Jean-Paul Riopelle, *Nature morte au coq*, 1943-1944 (daté 1942 par Guy Robert, ouvr. cité, p. 25), h. t., 50 cm x 70,5 cm, s. b. d. au crayon : « riopelle », probablement après coup ; coll. part.

Il y a un froid entre Borduas et Pellan. Si je t'en parle c'est que ce n'est pas grave — il ne faudrait pas que ça te fasse de la peine. Ça n'est pas grave, mais c'est définitif. Ils ne s'étaient jamais bien entendus d'ailleurs. Puis Pellan vient d'être nommé professeur à l'École des B.-A., entrant en fonction en septembre. Il a demandé à Borduas son avis. Borduas qui a toujours condamné toute collaboration avec Maillard ne pouvait pas ne pas lui marquer sa désapprobation. Ce qui a fâché Pellan, et lui a fait lâcher des mots malheureux. Borduas avait pourtant raison. Maillard va se servir de Pellan pour bien consolider ses positions vis-à-vis des ministres et d'un certain public, tout en restant profondément hostile à ce que pourrait y apporter Pellan. D'ailleurs Maillard l'a nommé prof pour les dernières années seulement, car dans son idée, il faut d'abord savoir copier parfaitement la nature avant de s'en passer et ce qui est plus grave il croit que la déformation et l'abstraction ne sont que des motifs à décoration et non pas interprétation personnelle de la nature ou discipline de peintre. Si bien que les élèves qui ont Pellan seront déjà totalement déformés et préjugés sur la peinture, des cas désespérés.

Et dans le public, la confusion est complète. Les B.-A. resteront les B.-A., mais ils ont Pellan.

Alors nous, qui devons tant à Borduas, par délicatesse pour lui, n'allons plus chez Pellan. Il reste que nous l'admirons toujours autant et que cette petite bisbille ne change rien à la peinture à Montréal⁸⁷.

Nul doute que Viau se faisait l'écho de la version Borduas des événements. Plusieurs éléments de la décision de Maillard échappaient à Guy Viau, à Borduas, voire à Pellan. Pellan était persuadé qu'il avait réussi non seulement à s'assurer d'excellentes conditions de travail, mais à faire avancer la cause de l'art moderne dans un milieu aussi fermé que les Beaux-Arts. Borduas pouvait bien jeter les hauts cris, mais, lui, Pellan, pouvait se vanter d'avoir négocié très dur avec Maillard. Non seulement il avait exigé un salaire bien au-dessus de la moyenne des salaires versés à ce moment dans des institutions d'enseignement dépendant du gouvernement et obtenu que sa charge de cours soit distribuée de façon telle qu'il puisse se garder du temps pour peindre⁸⁸, mais il avait même réussi un coup de

87. Brouillon de lettre de Guy Viau à Roger Vigneau, faussement datée au crayon « [1945] ? » d'une autre main que celle de Viau. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 7, lettre 402. Le contenu de la lettre impose plutôt la date d'août 1943.

88. Il aurait voulu n'enseigner que deux cours par semaine. Il finira par concéder d'alterner avec un collègue et de donner deux cours une semaine, trois, l'autre.

maître contre Maillard. Borduas s'opposait à toute collaboration avec le directeur de l'École, mais comment faire mieux que d'enlever ses cours à Maillard lui-même? Pellan en effet avait insisté pour donner le cours de peinture aux finissants. Or ce cours était dispensé personnellement par Charles Maillard! C'est évidemment pour répondre à cette objection que Viau avançait qu'en donnant des cours aux finissants Pellan faisait un mauvais calcul. Il ne pourrait rien pour ces étudiants déformés par des années d'enseignement académique. Oubliait-il que Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Louise Renaud, sans parler d'Adrien Villandré, Françoise Sullivan et Magdeleine Desroches étaient tous passés par l'enseignement des Beaux-Arts sans en avoir été affectés outre mesure?

En réalité, tout cet édifice repose sur du vent. Les vraies intentions de Maillard sont connues. On a retrouvé la lettre qu'il écrivit le 2 août 1943 à Hector Perrier, nommé secrétaire de la province depuis le 16 octobre 1940, pour solliciter l'engagement de Pellan comme professeur à l'École des beaux-arts.

Monsieur le Ministre,

Après avoir, pendant vingt ans, assuré la charge de professeur des cours de dessin élémentaire et supérieur au début, et ensuite du cours de peinture concurremment avec la direction de l'école et des cours affiliés, je vous ai dit les difficultés d'ordre physique qui me forcent à ne plus enseigner.

J'ai l'honneur de vous proposer pour le prochain exercice la nomination à ce poste de professeur de peinture de monsieur Alfred Pellan, ancien élève de l'École des beaux-arts de Québec et ancien boursier de la province.

[...] À ma demande, monsieur Pellan m'a adressé une lettre définissant les conditions de salaire et d'heures de cours qui lui conviendraient pour entrer au service de l'école; il y joint ses titres et la liste des expositions, articles de journaux ou revues, qui témoignent des succès qu'il a obtenus dans sa carrière d'artiste. Veuillez trouver ci-inclus ces documents.

La carrière de l'artiste ne devant pas être affectée par celle du professeur, mais tout au contraire enrichir le travail de celui-ci, nous avons toujours compris qu'il était souhaitable que le nombre d'heures d'enseignement ne soit pas excessif et le salaire convenable pour assurer la vie matérielle de l'artiste.

Les conditions demandées par monsieur Pellan dépassent de beaucoup la situation faite aux autres professeurs de l'École mais, pour les raisons ci-dessus énoncées, je recommande qu'un traitement de faveur lui soit accordé⁸⁹.

On le voit, Pellan avait peut-être eu l'impression d'avoir gagné sur toute la ligne, mais d'une certaine façon on peut dire qu'il avait enfoncé des portes ouvertes. Tout d'abord, si Maillard cherchait à engager un professeur, ce n'était pas pour diviser les forces, comme on le pensait dans le cercle de Borduas, c'était pour se libérer d'une tâche d'enseignement qu'il cumulait avec des responsabilités administratives depuis vingt ans, sans compter que des ennuis de santé le poussaient à chercher des allègements à sa tâche. Aussi, quand Pellan se vantait d'avoir négocié très dur avec Maillard, de lui avoir imposé ses conditions et d'avoir poussé l'audace jusqu'à exiger d'enseigner son cours de peinture, ou bien il n'avait pas compris les vraies raisons de Maillard, ou bien il avait tenté de se donner le beau rôle après coup.

Les choses étaient encore plus complexes. Ce que personne ne savait encore, c'est que Pellan n'était pas le premier choix de Maillard. Celui qu'il aurait voulu engager comme professeur de peinture pour le remplacer était Stanley Cosgrove, un ancien des Beaux-Arts qui, contrairement à Borduas, n'avait pas contesté l'enseignement qu'on y donnait. À ce moment, non seulement Cosgrove était au Mexique mais, après l'avoir longtemps souhaité, il avait fini par faire partie de l'entourage immédiat du grand peintre mexicain Orozco et lui servir d'apprenti dans un grand projet de fresques pour la chapelle d'un hôpital de Mexico. Sollicité par Maillard de tout abandonner et d'occuper son poste dès l'automne 1943, Cosgrove se trouva dans une situation embarrassante. D'une part, il ne pouvait refuser ce travail qui lui assurerait un gagne-pain et, d'autre part, il ne pouvait manquer une occasion aussi rare de travailler avec Orozco. Il s'en ouvrit à Maillard et à Jean Bruchési dans une lettre datée du 26 juin, y joignant une lettre de recommandation d'Orozco. On lui accorda ce qu'il demandait et on lui renouvela pour une dernière fois sa bourse d'études, lui permettant de prolonger d'un autre six mois son séjour au Mexique⁹⁰.

89. Lettre de Charles Maillard à Hector Perrier, datée de Montréal, le 2 août 1943. Service des archives de l'UQAM, fonds Alfred-Pellan, boîte n° 1042.

90. Voir François-Marc Gagnon, *Stanley Cosgrove et la modernité*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1995.

C'est dire que si Pellan avait été engagé comme professeur à l'École des beaux-arts et avait hérité du cours de peinture de Maillard, il le tenait moins de ses capacités de négociateur que du désir de Cosgrove de travailler avec Orozco. Pellan et ses biographes pourront bien déclarer après coup que Maillard fit venir Cosgrove du Mexique pour lui confier une classe de peinture, de manière « à réduire l'influence de Pellan en divisant son groupe » ; qu'il se serait arrangé « au début de l'année scolaire 1944-1945, au cours des inscriptions, pour réduire le nombre des étudiants de la classe de Pellan à quatorze seulement, alors que Cosgrove en reçoit vingt-deux. L'année précédente, Pellan en avait trente-cinq⁹¹ », une fois de plus, les faits ne leur donnent pas complètement raison. Il est vrai que Cosgrove fut engagé comme professeur à l'École des beaux-arts, mais quand et à quel titre ? Pellan pouvait bien accuser Cosgrove de lui avoir enlevé des étudiants. Cosgrove aurait pu l'accuser de lui avoir pris le cours qui lui était destiné. Quoi qu'il en soit, la conséquence immédiate de cette situation fut qu'à son arrivée, en novembre 1943, Cosgrove ne fut pas nommé professeur de peinture, mais de décoration. Voici ce que disait le communiqué officiel, paru dans les journaux de l'époque :

M. Stanley Cosgrove, doté d'une bourse pour l'étude de la peinture auprès de l'artiste de réputation internationale, le peintre mexicain Orozco, a passé plusieurs années à Mexico où il étudia la fresque. Il est chargé d'un cours de décoration⁹².

C'est donc comme professeur de décoration (en deuxième année) et non comme professeur de peinture qu'il fut engagé. L'idée que Maillard l'aurait fait venir du Mexique pour diminuer l'influence de Pellan est donc sans fondement. Pellan était chargé du cours de peinture et n'avait rien à craindre de Cosgrove. Si quelqu'un était en compétition avec Cosgrove au moment de son engagement, ce n'était pas Pellan, mais Maurice Raymond, qui donnait ce cours depuis une année. Les relations de Cosgrove et de Maurice Raymond, avec qui il avait collaboré à la décoration de l'église Saint-Henri de Montréal en 1938⁹³, furent toujours

91. Germain Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 106.

92. Communiqué de Charles Maillard publié par Anonyme, « M. Perrier nomme des nouveaux professeurs à l'École des beaux-arts », *Le Devoir*, 17 janvier 1944, p. 4 ; anonyme « Quelques nominations faites aux Beaux-Arts », *La Presse*, 18 janvier 1944 ; « Nouveaux professeurs aux Beaux-Arts », *La Patrie*, 16 janvier 1944.

93. Voir Germain Leber, « Stanley Cosgrove peintre audacieux », *La Revue moderne*, juillet 1944, qui est le premier, à notre connaissance, à mentionner cette collaboration.

cordiales. En réalité, ce n'est qu'à l'automne 1944, à la demande expresse des élèves, que Cosgrove se vit offrir un cours de peinture. S'il se trouva alors en compétition avec Pellan, il ne l'avait pas cherché.

Dans l'immédiat, l'engagement de Pellan n'eut guère de conséquences sur le groupe des jeunes qui fréquentaient l'atelier de Borduas. Certains, comme Louise Renaud, avaient déjà quitté l'École à ce moment, mais quelques autres jeunes amis de Borduas y étaient encore. Nous l'avons vu, Magdeleine Desroches n'abandonnera l'école qu'en décembre 1943. Elle était donc sur place au moment de l'engagement de Pellan. Préoccupée par la mort de sa mère, elle lui a probablement peu porté d'attention.

La carrière d'Adrien Villandré aux Beaux-Arts a été plus sporadique, si l'on en juge par cette autre missive de Maillard :

Je, soussigné, certifie que Monsieur Adrien Villandré a été inscrit aux cours de l'École des beaux-arts du 15 septembre 1941 au 20 février 1942. Pour des raisons particulières il a dû abandonner ses cours à cette date.

Monsieur Villandré s'est de nouveau inscrit à l'École où il a été réadmis le 3 décembre 1943 pour l'exercice 1943-1944.

Fait à Montréal, pour toutes fins utiles, le 8 mai 1944⁹⁴.

Villandré a donc pu connaître l'enseignement de Pellan à l'occasion de sa réinscription aux Beaux-Arts.

Du groupe, c'est Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau qui seront le plus exposés à l'enseignement ou à la présence de Pellan aux Beaux-Arts. Nous y reviendrons.

Charles Daudelin

Nous avons signalé plus haut la présence de Charles Daudelin, élève de Borduas, parmi les Sagittaires. Sa première exposition solo, qui comportait des sculptures et des peintures, se tint en septembre 1943 dans sa ville natale, Granby, et fut organisée par Maurice Gagnon. Elle eut lieu en plein air⁹⁵ le 12 septembre, un dimanche dans un endroit connu sous le nom de la Butte, propriété du Dr Émile Quenneville. Il va sans dire que

Jules Bazin, *Cosgrove*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1980, p. 6, n. 1, affirme que cette église est maintenant démolie.

94. Archives de l'École des beaux-arts, Montréal.

95. Voir Jean Ampleman, « Une heure avec Daudelin », *Notre temps*, 2 février 1946, p. 5, qui parle de son « premier vernissage, dans un champ à Granby ». Nous soulignons.

ce genre de manifestation ne laisse pas beaucoup de traces documentaires. Maurice Gagnon avait tenté au mois de mai précédent de faire connaître par un article paru dans la presse locale leur jeune concitoyen aux habitants de Granby. Cet article était illustré non pas par des œuvres exposées à Granby mais précisément par celles qu'il présentait aux Sagittaires: une *Nature morte aux fruits*, déclarée appartenir à M. et M^{me} Aimé Daudelin; *La jeune Bretonne* et le *Nu de dos* de la collection Maurice Gagnon. Une autre photo montrait un groupe de sculptures, certaines montées sur des socles, d'autres simplement posées sur une table. C'est la raison, pour le dire en passant, qui nous faisait soupçonner plus haut la présence de sculptures de Daudelin aux Sagittaires. Enfin, une photographie de l'artiste complétait l'illustration de cet article, qui ne mentionnait pas encore son projet d'une exposition dans sa ville natale.

Au lieu, Gagnon signalait deux activités de Daudelin qui à ses yeux devaient le faire respecter de ses compatriotes: la maison N. G. Valiquette de Montréal lui avait confié «cet hiver» la décoration des murs d'une chambre d'enfants. On sait que la maison Valiquette vendait (et vend toujours) des meubles:

Daudelin a déployé sur ces murs une grande candeur en illustrant les thèmes familiers des contes d'enfants qui ravissent ceux-ci d'aise et emballent les parents qui achètent des ensembles de meubles, portés par la joie de ces couleurs fraîches qui jettent tant de lumière et de bonheur dans cette pièce.

L'autre activité de Daudelin signalée dans l'article de Gagnon était sa participation à l'exposition des Sagittaires:

[...] je veux ajouter que Charles Daudelin expose en ce moment à Montréal dans une galerie d'art de la rue Sainte-Catherine: la Dominion Gallery of Fine Art. Là, parmi un groupe de peintres et de sculpteurs, il figure au tout premier plan. Le succès que remporte cette exposition est un témoignage magnifique et très précieux⁹⁶.

L'exposition de la Butte fut-elle signalée par la presse locale? Oui, mais dans un style qui rappelle un peu celui des «prémices agricoles» de Flaubert. On semble avoir été particulièrement frappé par le fait que le jeune artiste y vendit un tableau à «un connaisseur» pour cent dollars et par la présence de la mairesse «M^{me} Horace Boivin» et de tous les

96. Maurice Gagnon, «Un talent de Granby», *La Voix de l'Est*, Granby, 5 mai 1943, p. 8.

notables locaux sur le terrain de l'exposition. Le journaliste qui rédigea le compte rendu affirmait que les travaux présentés avaient été faits l'été précédent. Le public y aurait été « agréablement étonné de la maîtrise des peintures surréalistes et sculptures en glaise de notre "p'tit gars"⁹⁷ ». Il va sans dire que l'épithète *surréaliste* appliquée au *Nu de dos* et à la *Nature morte aux fruits* reproduits une fois de plus par la presse locale est tout à fait incompréhensible.

Pierre Gauvreau soldat

On savait peu de choses de l'expérience proprement militaire de Pierre Gauvreau avant la publication de ses entretiens avec Michel Désautels⁹⁸. Michael Forster avait écrit qu'il était un « *machine-gunner in the Canadian Army* », ce qui n'était guère exact puisqu'il suivit un cours de formation et fut officier d'infanterie. Pierre Gauvreau fit plusieurs camps : Farnham, Borden, Diebert en Nouvelle-Écosse, Vernon en Colombie-Britannique : « Je n'ai pas détesté cette expérience. Il faut dire que je n'ai jamais eu à affronter l'ennemi. » Alors qu'il s'apprêtait à passer outre-mer en Nouvelle-Écosse, il fut retiré de son unité avec une dizaine d'autres officiers et renvoyé à Montréal. De là, il partit avec ses camarades pour la Colombie-Britannique au camp Vernon. C'est à cet endroit que l'on formait les parachutistes : « C'est là que j'ai appris à sauter sans avoir peur, comme un zombi. » Il finit par traverser en Angleterre au moment où la guerre était terminée sur le front européen.

C'est en Angleterre qu'il fit la connaissance, entre autres, du peintre et dessinateur juif d'origine polonaise Jankel Adler (1895-1949)⁹⁹, qui avait dû fuir l'Allemagne nazie en 1933 pour la France, où il s'était inscrit à l'Atelier 17 de William Hayter. En 1939, Adler s'était enrôlé comme volontaire dans l'armée polonaise, qui se constituait alors en France. Pour des raisons de santé, il dut quitter l'armée en 1941, date de son installation à Londres, où il mourut en 1949. À l'époque de sa rencontre avec

97. Anonyme, « Vernissage à Granby », *La Voix de l'Est*, 15 septembre 1943 ; voir aussi anonyme, « Charles Daudelin, un artiste de chez nous », *Revue de Granby*, 15 septembre 1943.

98. Pierre Gauvreau. *Les trois temps d'une paix. Entretiens avec Michel Désautels*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1997. Nos citations sont aux p. 28-29.

99. Michael Forster, « Young French Painters in Montreal », *Canadian Art*, vol. IX, n° 2, Noël 1951, p. 65. Sur Jankel Adler, voir le *Benezit*.

Pierre Gauvreau, il était tenté par l'abstraction. Malgré tout, ses essais lui parurent bien timides.

Si la guerre était terminée en Europe, elle faisait encore rage dans le Pacifique. Avec quelques camarades, Gauvreau se porta volontaire pour le Pacifique. Il rêvait de voir du pays et, sait-on jamais, la guerre allait peut-être finir avant qu'il puisse y combattre vraiment.

Borduas à la Dominion Gallery

Du 2 au 13 octobre 1943, Borduas présentait sa seconde exposition personnelle à Montréal¹⁰⁰. Cette exposition, dont il avait rêvé pour le printemps précédent, mais qu'il avait retardée « pour des raisons d'intégrité et d'exactitude, c'est-à-dire pour mieux déterminer son effort et nous présenter un groupe plus homogène¹⁰¹ », révélait la transformation profonde que le passage de la gouache à l'huile avait fait subir à sa peinture. Dans les gouaches, le dessin pouvait paraître véritablement automatique, tracé sans idée préconçue, n'obéissant qu'aux fluctuations du geste et faisant jaillir les formes sous le regard étonné du peintre. La couleur venait en second et n'était pas travaillée dans la pâte, mais posée en aplat. Elle participait peu à l'*inventio* du tableau. Avec les huiles de 1943, le dessin comme lieu de l'*inventio* était éliminé. Au lieu, Borduas avait peint des fonds uniformes et, quand ils étaient bien secs, il avait laissé courir le pinceau chargé de couleur pour y faire apparaître des formes obtenues directement en pleine pâte. C'est la couleur qui, après avoir servi à poser le champ coloré sur lequel se détachaient les formes, les faisait apparaître à leur tour. Par le fait même, Borduas s'éloignait à jamais du surréalisme onirique à la Dali, chez qui le dessin gardait tout son prestige. Il rejoignait plutôt le camp de ceux que William Rubin a appelés les « surréalistes abstraits », comme Miró et Masson, en redonnant un rôle créateur à la matière picturale. La pâte, qui n'avait été qu'une manière de texturer les surfaces de ses œuvres figuratives antérieures, comme chez Rouault, fournissait et le fond et la forme. L'écueil qu'avait rencontré Leduc, à savoir celui d'une matière n'arrivant pas à donner naissance à des formes, était évité au prix de la soumission à un nouveau code, le code du paysage avec des objets se détachant sur un fond qui

100. Un communiqué paraît dans *Le Canada*, 28 septembre 1943, p. 5.

101. Charles Doyon, « Borduas, peintre surréaliste », *Le Jour*, 9 octobre 1943, p. 6.

recule à l'infini et qui sera le code définitif de la peinture automatiste de Borduas. Quelque chose de la belle assurance des gouaches était sauf, mais sans renoncer à la sensualité de la pâte picturale. Renoir et Cézanne étaient réconciliés avec Breton.

Dans le catalogue publié à cette occasion, Maurice Gagnon, qui s'était chargé de la préface, indiquait quels étaient les enjeux de l'exposition de 1943 :

Le succès retentissant de l'exposition des œuvres surréalistes de Borduas à l'Ermitage, et que j'organisais en 1942, révélait de façon indubitable un peintre-né. Ce succès pouvait être dangereux : se cantonner dans un genre ; vivre sur un acquis ; ou ne plus rien produire du tout.

Certains regrettaient le médium alors employé par l'artiste : la gouache, comme s'il y avait des médiums mauvais. D'autres se demandaient si Borduas abandonnait à jamais la peinture à l'huile. D'autres encore laissaient entrevoir que si Borduas utilisait un autre médium les résultats seraient peut-être moins sûrs... Une exposition nouvelle confond, aujourd'hui, tous ces faux prophètes...

C'était donc le changement de « médium », le passage de la gouache à l'huile, d'un médium à forte tension superficielle et à forte coalescence comme l'eau à un médium à faible tension superficielle et à faible coalescence comme l'huile, qui avait été l'enjeu de cette exposition. Ce qui risquait de se perdre en passant d'un médium à l'autre, c'était la netteté des plans colorés, juxtaposés les uns aux autres, ce qui avait fait le charme des gouaches. Il y a des tableaux de la toute fin de 1942, tels *Le bateau fantôme* ou *Masque au doigt levé* de 1943, de Borduas qui sont comme des gouaches peintes à l'huile. Les plans y sont peints les uns après les autres, en évitant soigneusement que leurs bords se touchent — la toile paraît dans l'interstice — ou en respectant des temps de séchage assez longs pour que les couleurs ne risquent pas de s'imbiber les unes dans les autres. Par définition, l'huile fait tache d'huile ! Si vous peignez deux surfaces côte à côte et que leurs bords se touchent, leurs couleurs se mêlent et vous n'avez plus cette belle ligne de démarcation entre vos deux surfaces. Respecter des temps de séchage qui pouvaient être de l'ordre de plusieurs jours, travailler avec un soin tel que toute l'attention était concentrée dans l'exécution de l'œuvre et non dans sa création étaient un prix trop cher à payer pour un peintre qui se voulait surréaliste, c'est-à-dire spontané, libre, travaillant à partir de l'inconscient.

C'est pourquoi la solution que représente le tableau de l'ancienne collection Lortie, *Viol aux confins de la matière*, 1943, est tellement impor-

tante. En peignant le fond d'abord et les formes ensuite, Borduas se débarrassait du problème posé par les temps de séchage trop longs. Il pouvait laisser sécher ses fonds aussi longtemps que nécessaire sans compromettre sa vitesse d'improvisation, la spontanéité de son geste, tout entière réservée pour la seconde étape, celle de la création des formes se détachant de ces fonds peints au préalable. La limite des formes ne venait plus d'une ligne de contour qui aurait été dessinée dans un premier temps, comme dans les gouaches, mais des limites de la tache posée généreusement à la brosse. En termes woffliens, on pourrait dire que Borduas était passé du classicisme au baroque... en une saison !

Nous avons montré ailleurs¹⁰² que la critique du temps s'était surtout ingénérée à souligner la continuité entre l'exposition de l'Ermitage et celle-ci mais que, comme elle était persuadée du caractère abstrait de la première, elle avait surtout insisté sur cet aspect dans la seconde. Inutile d'y revenir ici. Il est plus intéressant de se demander dans le présent contexte ce que la critique fit du caractère « surréaliste », sinon déjà automatiste, de cette nouvelle exposition.

On peut déjà répondre : presque rien. C'est comme si on évitait le sujet. Le plus souvent, on n'en dit mot. En traite-t-on, c'est pour n'en dire que des banalités. Le premier article publié à l'occasion de cette exposition est dû à Dorothy Sangster et est paru dans *The Montreal Standard* le jour même du vernissage. Même si elle n'était pas trop au fait du surréalisme, elle avait rencontré Borduas la veille, lui avait posé quelques questions et avait rapporté certains de ses propos, dont un fort important. Borduas aurait qualifié à son intention sa nouvelle production d'« écritures automatiques » :

Il appelle ses travaux de l'« écriture automatique », mais il fait remarquer que l'expression anglaise « automatic writing » ne paraît pas avoir le même sens.

N'est-il pas remarquable que Borduas ait emprunté le concept d'« écriture automatique » pour décrire sa démarche ? À ses yeux du moins, les liens avec le surréalisme étaient loin d'être arbitraires. Malheureusement, notre commentatrice n'avait pas ce qu'il fallait pour tirer grand-chose de pareil aveu. Le reste de l'article de Dorothy Sangster intéresse plutôt l'histoire de la perception du surréalisme dans notre milieu. Définissant

102. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 105-111.

la production récente de Borduas comme « presque surréaliste », elle essaie de se représenter la démarche du peintre :

Quand Borduas peint un tableau, il essaie d'oublier tout ce qu'il sait ; il tente, en utilisant de belles couleurs et une bonne composition, de faire un arrangement de lignes, de formes et d'images qui puissent refléter son sentiment ou son propre subconscient. Si quelqu'un est touché par un tableau de Borduas, alors le tableau est un succès au moins du point de vue de cette personne¹⁰³.

Si c'était le cas, Borduas aurait eu la singulière faculté d'exprimer le contenu de son inconscient en toutes conscience et lucidité, comme s'il suffisait de se pencher à l'écoutille pour voir le contenu des cales. Comment le contenu de son inconscient s'accommoderait-il de belles couleurs et de bonnes compositions ? Cela reste bien mystérieux. À nous, pauvres spectateurs, enfin, le soin de découvrir dans l'assortiment de couleurs, de formes et d'images obtenu on ne sait trop comment le subconscient de l'auteur !

Du moins, Dorothy Sangster avait-elle tenté de comprendre le « surréalisme » de Borduas. Émile-Charles Hamel, qui annonçait l'exposition le même jour¹⁰⁴, ne mentionna ni le surréalisme ni l'inconscient, se contentant de répéter un mot du D^r Dumas — « un art si personnel » — et de paraphraser le paragraphe de la présentation de Maurice Gagnon que nous citions plus haut. Gilles Hénault évita également de parler de surréalisme, sauf très indirectement à propos de certains motifs zoomorphes qui auraient « un aspect franchement "surréaliste" pour qui ne les a jamais vus ». Mais il décrit la démarche du peintre comme une descente dans l'inconscient, et donc dans les termes déjà mis en place par Maurice Gagnon, à la suite de Breton :

[...] il a pressenti un monde inexploré, un monde aux profondeurs mystérieuses, riche, somptueux qu'il nous révèle généreusement et parfois brutalement dans une trentaine de tableaux. Dans quel espace vierge, en deçà des frontières connues du monde intérieur, se situent cette flore et cette faune, ces ciels comme des murs, ces paysages fantastiques où s'ébroue une cavale infernale, on ne saurait le dire¹⁰⁵.

103. D[orothy] S[angster], « Local Art Exhibitions. Paul-Émile Borduas, At the Dominion Gallery », *The Montreal Standard*, 2 octobre 1943.

104. É[mile]-Ch[arles] H[amel], « Exposition Borduas », *Le Jour*, 2 octobre 1943, p. 6.

105. Paul Joyal (pseudonyme de Gilles Hénault), « Nouvelle exposition Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 2 octobre 1943, p. 28.

La critique surréaliste décrit toujours comme une « descente » dans l'inconscient, ou un voyage « en deçà des frontières connues », donc une transgression, ce qui est vécu comme la réception passive d'un contenu d'abord inconscient, « tant il est vrai », comme dit Breton, « qu'à chaque seconde, il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser¹⁰⁶ ». La métaphore d'une conscience sous la conscience est tellement forte qu'il est difficile de faire autrement. Du moins Hénault cherchait-il à déceler des contenus inconscients et ces contenus avaient-ils quelque rapport avec les sujets des tableaux, voire avec le titre de l'un d'entre eux : *La cavale infernale*, 1943.

Ferrier Chartier n'était pas plus explicite sur le caractère surréaliste des tableaux. Il parlait encore des « rêves de l'artiste », ce qui, nous l'avons vu, est une bien mauvaise approche dans le cas de Borduas. Ses tableaux refléteraient « les impulsions de sa personnalité ». On y verrait la « manifestation [...] des sentiments du peintre¹⁰⁷ »... Cela n'est-il pas vrai de toute œuvre, de tout peintre, de tout temps ? Pour Maurice Huot enfin, Borduas n'était qu'un peintre abstrait¹⁰⁸. À vrai dire, le seul critique qui avait compris quelque chose du caractère « surréaliste » de la production récente de Borduas était Charles Doyon. Son article est déroutant, car il se donne comme une transposition verbale, souvent délirante, de l'imagerie des toiles. Il se termine pourtant sur un énoncé sans équivalent dans la prose critique du temps, sauf peut-être chez Maurice Gagnon :

Borduas a trouvé au surréalisme un aboutissement, qui est moins une évocation d'un objet saisi en ses antécédents qu'une extériorisation sensationnelle, qu'une intention virtuelle en un style qui lui est propre¹⁰⁹.

Borduas ne cherchait pas en effet à peindre des objets, fût-ce par des procédés faisant appel à l'inconscient comme le rêve, l'hypnose, le demi-sommeil, la drogue... On pourrait en effet définir sa peinture comme une « extériorisation » de contenus inconscients ou, au moins, non préconçus, sinon « sensationnels », du moins de l'ordre de la sensation picturale. L'idée nous paraît plus juste que celle d'une descente aux enfers, ou d'une plongée sous-marine. Enfin, il est vrai que s'il y a « intention » chez Borduas, elle

106. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p. 44-45.

107. Ferrier Chartier, « L'exposition Borduas », *Le Devoir*, 4 octobre 1943, p. 4.

108. Maurice Huot, « Borduas. Ses plus récentes œuvres », *Le Canada*, 5 octobre 1943, p. 5.

109. Charles Doyon, « Borduas, peintre surréaliste », *Le Jour*, 9 octobre 1943, p. 6.

ne peut être que « virtuelle », autrement on ne pourrait plus parler de tableaux non préconçus.

Malgré tout, il faut l'avouer, le bilan de cette enquête est mince. On ne sait trop que faire des idées surréalistes de Borduas et on préfère se rabattre sur la problématique de l'abstraction en peinture.

Reste le problème de savoir comment les jeunes réagirent à l'exposition de Borduas. Cela reste toujours une question difficile. Du moins avons-nous dans ce cas-ci la « critique » de l'un d'entre eux, dans *Le Quartier latin*: Guy Viau. Il fut le seul à présenter dans l'ordre le contenu de l'exposition et à y déceler une progression des premières toiles figuratives aux dernières, qui ne « représentent » plus rien. Il ne parlait pas, lui non plus, de surréalisme, mais il faisait assez clairement allusion à la démarche du peintre pour que nous puissions y retrouver une pensée s'apparentant au surréalisme. Il s'en tenait tout d'abord à la métaphore de la descente dans le monde intérieur, reprenant pour l'essentiel l'idée de Gilles Hénault :

Le monde qu'il exprime est celui qu'il possède au fond de lui-même, avec sa flore et sa faune, son ciel et son mystère, sa logique secrète qui, au strict point de vue plastique, est essentiellement celle du monde extérieur, mais gouverne une réalité poétique dépassant la nôtre.

Mais Viau va plus loin et déclare :

Si les beautés d'ordre intellectuel peuvent s'obtenir par des recherches conscientes, la beauté sensible de l'œuvre d'art est toujours spontanée. [...] L'acte de peindre devient une série de plongées du conscient au subconscient, où l'être humain joue tout entier, et une série égale de retours du subconscient au conscient par l'analyse sévère des qualités logiques de l'œuvre. Mais le peintre n'est déjà plus maître du chant qu'elle recèle.

Viau envisageait donc une double démarche : une « plongée » dans les eaux souterraines de l'inconscient, suivie d'un « retour » conscient sur le résultat de la pêche, pour y trier, on le présume, selon une « logique » plastique, ce qui était utilisable et ce qui ne l'était pas. Il nous semble qu'il serait plus juste de parler d'affleurements de contenus inconscients — ou d'« extériorisation », comme le disait Doyon — dans l'acte même de l'élaboration du tableau, et de lecture après coup de ces mêmes contenus selon une grille plus ou moins figurative (allant d'*Abstraction verte* à *La danseuse jaune et la bête*, si l'on veut). Du moins, Viau avait-il senti l'importance de la spontanéité dans la démarche du peintre et y avait-il vu, à juste titre, la clé des affleurements inconscients. Il eut cette belle

formule : « ... chez [Borduas], il y a simultan     entre l'émotion et l'exécution. »

Ce n'est pas tout. Si tous les critiques prirent volontiers un ton condescendant à l'égard du public, ils évitèrent de l'attaquer de front. Ou bien ils se solidarisèrent avec lui et déclarèrent n'avoir rien compris à l'exposition, ou bien ils feignirent d'avoir compris et anticipèrent avec commisération les obstacles qu'il aurait à franchir pour jouir comme eux de la « beauté » des œuvres. On ne trouve rien de cela sous la plume de Guy Viau. Il avait très bien compris que la peinture de Borduas deviendrait une « signe de contradiction » dans la société québécoise :

Voilà Borduas et le secret de sa poésie: une insoumission totale. Un instinct tout-puissant le pousse à se révolter contre la condition que l'homme fait à l'homme: il n'accepte pas d'être un cul-de-jatte. S'il peint, c'est pour ouvrir les écluses de sa puissance de vie, en quête d'un impossible état de splendeur et d'harmonie, dont l'attrait est irrésistible à tout homme qui a conservé une certaine jeunesse de cœur.

Ce n'est pas le cas des « gens cultivés pour qui Borduas est une forêt impénétrable » et que leurs « préjugés » empêchent de voir ce qui est vraiment neuf et échappe aux catégories existantes ; ce n'est pas le cas de ceux qui sont affligés d'une « peur malade des réalités insaisissables par leur raison qu'ils croient souveraine » ; ce n'est pas le cas des peintres académiques et de leurs admirateurs : « Tout académisme est ici confondu. »

« Seuls y pénètrent, conclut Viau, les gens simples et forts qui possèdent cette vitalité du peintre et reprennent à leur propre compte son tourment¹¹⁰. » Entendez le petit groupe de jeunes qui fréquente son atelier, et quelques autres aussi.

Quatrième exposition annuelle de la CAS

L'année 1943 se terminait par deux participations des jeunes à des expositions collectives à la Dominion Gallery, dont la plus importante fut sans contredit la Quatrième exposition annuelle de la Contemporary Arts Society, qui se tint du 13 au 24 novembre 1943¹¹¹. On sait que la CAS avait

110. Guy Viau, « Propos d'un rapin. "Où allons nous? Où l'esprit de vie le voudra." (Élie Faure) », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1943, p. 5.

111. Anonyme, «Exposition de la SAC», *Le Jour*, 13 novembre 1943, p. 6, pour les dates.

été créée en 1939 par le peintre John Lyman pour regrouper les peintres de tendance « moderniste » de l'Est du Canada¹¹². C'est la première fois que des jeunes peintres participaient à une exposition de cette société. Borduas a indiqué dans *Projections libérantes* comment la fondation de la CAS lui avait paru importante dans le temps pour la diffusion des travaux de ses jeunes amis :

Dès le premier soir de l'organisation de cette société, j'entrevis qu'elle serait peut-être le support social dont avaient un si pressant besoin mes chers élèves de l'École du meuble. L'avenir me prouva combien j'avais eu raison de croire en elle. Cette société ne nous déçut qu'à la veille du *Refus global* qui la trouva sans force suffisante¹¹³.

En fait, ce n'est pas avant mai 1943 qu'on avait envisagé la création d'une section de « Membres artistes juniors ». Guy Viau l'apprenait alors en recevant de Lyman copie d'une proposition des membres de la CAS à ce sujet. Lyman sollicitait ses « commentaires » sur cette proposition :

Il est proposé que l'article 3 de la constitution soit amendé comme suit :

Paragraphe A-1. Tous les étudiants ou jeunes artistes sont éligibles à titre de membres artistes juniors selon les mêmes exigences et conditions applicables aux artistes membres telles que définies au paragraphe A de cet article 3, sauf que l'élection à ce statut de membre artiste junior doit se faire à la majorité du comité des membres, sans plus. L'appartenance à cette catégorie de membres ne pourra s'étendre au-delà de la fin de l'année fiscale durant laquelle ces membres auront atteint leur trentième année. Les membres juniors jouiront des mêmes privilèges que les membres associés sauf ceux de pouvoir élire ou nommer les membres des comités en exercice. Tout membre de cette catégorie qui aura été admis à exposer à trois reprises aux expositions régulières de la société deviendra automatiquement un artiste membre, sans avoir à être soumis à une élection comme l'exige et le stipule le paragraphe A. Un membre junior peut en tout temps faire la demande d'être élu artiste membre de la manière prescrite¹¹⁴...

Guy Viau n'en crut pas ses yeux et s'empressa de répondre à Lyman : « ... les décisions prises par la Société d'art contemporain en faveur des

112. Sur la CAS, voir le catalogue de Chris Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain*. Montréal. 1939-1948, The Edmonton Art Gallery, 1980.

113. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 421.

114. « Notice of meeting », signée de Maurice Gagnon, secrétaire, datée de « May 1943 », communiquée par John Lyman à Guy Viau. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 7.

jeunes artistes me conviennent parfaitement et je suis sûr qu'elles conviennent aussi à mes camarades¹¹⁵». Il revient sur ce sujet dans une lettre à son ami Roger Vigneau, lettre que Bernard Teyssèdre datait à bon droit de la fin de juillet 1943: «La CAS a fondé une section des jeunes, dont nous sommes, avec le privilège d'exposer avec eux chaque année. C'est une grande chose pour nous¹¹⁶.»

Les premiers jeunes exposants de la CAS étaient: Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Charles Daudelin, Denyse Gadbois, Pierre Gauvreau, André Jasmin, Lucien Morin et Guy Viau, des élèves ou des disciples de Borduas, sauf Bellefleur, Gadbois et Morin. Autrement dit, un peu le même groupe qu'aux Sagittaires, sauf Leduc, comme le remarqua Charles Doyon¹¹⁷. Les journalistes ne manquèrent pas de signaler la création de cette section des jeunes à la CAS et de commenter leur participation, parfois sans ménagement. Gilles Hénault le faisait en ces termes:

La création d'une section réservée aux jeunes est sans doute une louable initiative. Ainsi exposés, en compagnie de leurs aînés, ils pourront peut-être voir leurs toiles, et celles des autres, avec l'œil d'un étranger, et même, d'un créateur ennemi [...]. La jeune génération est assez bien représentée. Deux paysages minuscules de Guy Viau, fermement écrits et composés, sont plutôt des indications du solide tempérament de l'artiste que de véritables œuvres. Fernand Bonin apporte le charme d'une imagination juvénile et tire à la surface de la nuit des songes fantastiques et secrets.

André Jasmin tente une violente conquête de la couleur et des formes. *Le Nu gris* nous semble d'une belle venue, mais sa *Nature morte* est trop résolument présentée, offerte d'une seule pièce aux regards.

Charles Daudelin présente une grande *Nature morte aux fruits* qui a peut-être le même défaut que celle de Jasmin. Cependant le tableau est bien organisé et se tient très bien¹¹⁸.

115. Brouillon de lettre de Guy Viau à John Lyman, daté de Montréal, le 25 mai 1943. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 8, lettre 501.

116. Brouillon de lettre de Guy Viau à Roger Vigneau, portant la date «[1945]?» au crayon en haut à droite; voir Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 246, n. 18.

117. Charles Doyon, «CAS (43)», *Le Jour*, 27 novembre 1943, p. 6. Déplorant l'absence de Pellan, de Jori Smith et d'Eric Golberg à cette exposition, il ajoutait: «... pour compenser ces absences, c'est avec plaisir que nous retrouvons quelques jeunes gens aux talents variés qui brillèrent à leur début avec les Sagittaires.»

118. Paul Joyal [pseudonyme de Gilles Hénault], «Salon de la Société d'art contemporain», *La Presse*, 13 novembre 1943, p. 28; voir aussi Ferrier Chartier, «La Société d'art contemporain», *Le Devoir*, 15 novembre 1943, p. 4.

En général, on se contenta de commenter la participation de l'un ou l'autre de ces jeunes exposants, sans se rendre compte qu'ils formaient déjà un groupe. Ainsi, un chroniqueur anonyme au *Montreal Standard* (Dorothy Sangster?) signala la participation de Guy Viau « qui présente deux dessins très simples mais très efficaces¹¹⁹ »; Maurice Huot parla des natures mortes d'André Jasmin et de Charles Daudelin¹²⁰; Ferrier Chartier, des paysages de Guy Viau, de « la fantaisie de Fernand Bonin et les violences colorées d'André Jasmin », sans oublier la nature morte de Daudelin.

Un chroniqueur anonyme de *The Gazette*, qui d'ailleurs estropie son nom, ne fait que nommer « P. Gouvreau [sic] »¹²¹. Charles Doyon mentionne sa *Nature morte* et Guy Viau écrit¹²²:

La *Nature morte* de Pierre Gouvreau présente l'aspect d'une œuvre ancienne, très sûre et très sage, et cependant tout aussi vivante. Le problème correspondait à sa sensibilité du moment, et Gouvreau l'a entrepris comme s'il n'avait jamais été résolu.

Doyon ne dit pas autrement: « Gouvreau se répète en un genre qui lui convient; avec *Nature morte aux fruits*, il s'attaque à la gamme des pourpres¹²³. »

De tous les chroniqueurs, Doyon est le seul à signaler que le choix des œuvres à cette exposition de la CAS était le résultat des décisions d'un jury sévère qui, « sur quarante-huit toiles soumises », n'en avait retenu que vingt-quatre. Il ajoutait:

Cette sévérité du jury est une autre preuve de la sincérité qui anime ce groupement. Des amis ont été refusés parce que les œuvres qu'ils soumettaient ne présentaient pas l'intégrité voulue. Si l'adhésion est quelquefois une nécessité, elle n'est pas un certificat de réussite¹²⁴.

Oui, si l'on veut, mais les choses n'en resteront pas là. Viendra un temps où les décisions du jury ne seront pas prises avec autant d'aménité.

119. Anonyme, « Contemporary Artists' Show », *The Montreal Standard*, 13 novembre 1943, p. 18.

120. M[aurice] H[uot], « La Société d'art contemporain », *Le Canada*, 13 novembre 1943, p. 3.

121. Anonyme, « CAS Has Annual Show at Dominion Gallery », *The Gazette*, 20 novembre 1943, p. 6.

122. Charles Doyon, art. cité, et Guy Viau, art. cité. Notons que Viau commente aussi les envois de Daudelin et de Jasmin; Doyon en fait autant.

123. Charles Doyon, art. cité.

124. *Id.*

À la Dominion Gallery

En décembre 1943, Fernand Leduc et Charles Daudelin exposent à la Dominion Gallery, en compagnie de A. Y. Jackson, C. Varley, Arthur Lismer, John Lyman, Fritz Brandtner, Louis Muhlstock, Jeanne Rhéaume, Jacques de Tonnancour, Allan Harrison, même Herbin et Kandinsky et quelques maîtres plus anciens, dont Millet! Ce n'est pas la première apparition de Kandinsky dans une exposition canadienne puisque, dès 1939, trois tableaux de la collection Schön avaient été présentés sous les auspices de la CAS à la Art Association of Montreal¹²⁵. Max Stern, directeur de la Dominion Gallery, qui entre-temps s'était vu confier ces tableaux par le collectionneur suisse, les présentait une fois de plus dans l'espoir de les vendre¹²⁶.

Doyon décrivait l'envoi de Fernand Leduc de la façon suivante : « D'un bel élan cette mise en scène oblique, abstraction de Fernand Leduc, avec ses trouées jaunes exprimant la profondeur. » Au dire du même critique, Daudelin y aurait vu un « poisson émergeant du limon de l'onde un jour de pluie¹²⁷... » Notons que Fernand Leduc, au contraire de son confrère Daudelin, a déjà franchi la frontière figuration/non-figuration. C'était la première fois qu'il présentait une de ses « abstractions », probablement une huile, à une exposition. De tous les jeunes regroupés autour de Borduas, Leduc est celui dont la démarche est la plus audacieuse et la plus rapide. Il est le premier à avoir compris la leçon de l'exposition de Borduas à la Dominion Gallery. Sa peinture s'en ressent aussitôt.

Guy Viau et Fernand Leduc au *Quartier latin*

Vers la fin de 1943, Guy Viau avait succédé à Jacques de Tonnancour comme critique d'art au *Quartier latin*. Du 8 octobre au 26 novembre 1943, il avait lui-même publié sous la rubrique « Propos d'un rapin » une série de cinq chroniques au fil de l'actualité. Il prépara ensuite un imposant

125. On sait que ce n'est qu'en 1948 que la Art Association prendra le nom de Musée des beaux-arts de Montréal.

126. Sur cet épisode, voir François-Marc Gagnon, « Le sens du mot *abstraction* dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, IQRC, 1986, p. 116-117.

127. Sur cette exposition, voir Charles Doyon, « Décembre et la peinture », *Le Jour*, 1^{er} janvier 1944, p. 5.

numéro spécial sur la peinture canadienne qui parut le 17 décembre 1943. Tout en continuant à assurer la direction de la section peinture au *Quartier latin* jusqu'en avril 1944, Guy Viau y écrit moins souvent, mais il offre à Fernand Leduc la possibilité de reprendre sa chronique, « Propos d'un rapin ». Il en résultera une série de six articles du 3 décembre 1943 au 3 mars 1944¹²⁸. De cette manière, l'influence de Borduas et de son groupe dominera le journal des étudiants de l'Université de Montréal durant toute l'année scolaire 1943-1944.

Fernand Leduc ouvrait sa série par un article intitulé : « L'artiste, un être anormal ? » Il y opposait « ceux qui paraissent artistes » et dont la société s'accommode facilement à « ceux qui sont artistes » et que la société dénonce comme des êtres anormaux. Car l'artiste véritable « est avant tout un homme vivant dans la vie [...] qui a capté les concerts des ondes vives que dégagent les éléments de l'univers, s'est penché sur l'harmonie du monde et a vu grandir en lui toutes les possibilités de l'heure... » Ce n'est que durant les temps de transition d'une civilisation à l'autre, ces temps où l'anarchie triomphe et où « les détritrus de la civilisation décadente persistent et s'opposent à la germination d'éléments neufs », que l'artiste devient un « artiste maudit », et le saint, un martyr. « Vibrer à la vie » devient alors une activité subversive, « anormale ». « L'artiste n'est en marge de la société, concluait Leduc, que lorsque celle-ci est en marge de la vie. »

Guy Viau allait donner bientôt à Leduc l'occasion d'illustrer dans un article ce qu'il entendait par le véritable artiste. Dans le cadre du numéro spécial sur la peinture canadienne dont nous venons de parler, il lui avait confié l'article sur Borduas. Intitulé « Borduas. De la joie de peindre... la joie de vivre », son article était un hommage vibrant au maître de Saint-Hilaire¹²⁹. Borduas y était présenté comme un « peintre vivant », un « plasticien », un « créateur ». Ses toiles respiraient la « joie de vivre », l'« harmonie », l'« ordre », la « beauté », même si leur « aspect souvent chaotique » — Leduc écrivait dans la suite de l'exposition de la Dominion Gallery — paraissait y contredire. Cet apparent chaos était le reflet de la vie et cachait en réalité « l'ordre fondamental de l'homme, par conséquent du monde ». Il ne fallait donc pas se laisser dérouter par cet aspect. Il n'était que le résultat de la poussée créatrice, en harmonie avec l'ordre

128. Dont celui sur Borduas, que nous venons de signaler. L'ensemble de ces articles a été finement analysé par Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 237-242.

129. André Beaudet, ouvr. cité, p. 13-15.

du monde. « Le contenu seul importe. » Leduc allait jusqu'à dire que « l'intention [y] apparaîtrait dans son éclatante pureté ». Le mot avait fait sursauter Teyssède¹³⁰ commentant ce texte. Il y voyait une contradiction importante avec « l'intention, arme néfaste de la raison » du *Refus global*. Nous croyons que Leduc, faute d'un meilleur concept, attribuait à une « intention » l'ordre, l'harmonie et la beauté qu'il pressentait sous le chaos apparent des tableaux de Borduas, le même ordre, la même harmonie, la même beauté qui avaient semblé lui fausser si cruellement compagnie dans ses premiers essais de peinture automatiste. En réalité, ce peintre de la joie de vivre, de la joie de peindre qu'il projetait dans Borduas, c'était ce qu'il aurait voulu être lui-même. Se pouvait-il que l'automatisme en soit la porte fermée ?

Ce numéro spécial du *Quartier latin* sur la peinture canadienne avait un autre mérite. Viau avait demandé à Charles Doyon un article sur « La jeune génération », qui intéresse l'histoire du mouvement automatiste :

Parmi le groupe qui l'an dernier affrontait le public à l'enseigne des *Sagittaires*, quelques-uns ont retenu d'emblée l'attention avec des réalisations qui sont plus que des promesses. [...] Depuis, ces jeunes ont travaillé à parfaire leur art ou à se contraindre. Une visite à quelques-uns d'entre eux membres du CAS a dans l'ensemble accentué une première impression. [...] Pour le moment, je souligne qu'à l'origine *Les Sagittaires* alignaient les noms suivants : Guy Viau, Charles Daudelin, Fernand Bonin, Lucien Morin, Denyse Gadbois, Fernand Leduc, André Jasmin, Gabriel Filion, Julien Hébert, Pierre Gauvreau, Léon Bellefleur, Yvonne Roy, Jeanne Rhéaume, Adrien Villandré, Françoise Sullivan et Louise Renaud¹³¹.

Dans cette liste, Doyon regrettait l'absence de Mousseau : « À ceux-là, il conviendrait d'ajouter Mousseau. » Ayant pris conscience de son talent, Charles Doyon souhaitait que Mousseau aille rejoindre le groupe des *Sagittaires*. C'est ce qui se passera. Il sera, comme nous le verrons, de la seconde exposition des *Sagittaires* en 1944, comme l'affirmera aussi Maurice Gagnon : « L'année suivante, ce groupe, auquel se joignaient Jean-Paul Mousseau et Antoine Roy, exposait à l'Externat classique Sainte-Croix, rue Sherbrooke, et obtenait un franc succès¹³². »

130. Bernard Teyssède, art. cité, p. 241.

131. Charles Doyon, « La jeune génération », *Le Quartier latin*, 17 décembre 1943, p. VIII. On aura noté que sa liste est moins complète que celle qu'il donnait le 15 mai 1943, ou que celle de Maurice Gagnon.

132. Maurice Gagnon, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, p. 99-100.

1944

Rencontre de Mousseau et de Borduas

On a vu comment chacun des futurs membres du groupe automatiste en arriva à faire la connaissance de Borduas. Certains furent ses élèves à l'École du meuble; certains lui furent présentés par Hertel; enfin, quelques autres appartenaient au groupe d'étudiants contestataires de l'École des beaux-arts. La rencontre de Borduas et de Jean-Paul Mousseau, le plus jeune membre du groupe, se fera d'une tout autre façon. Nous avons dit qu'il était élève au Collège Notre-Dame et qu'il avait manifesté assez tôt du goût pour la peinture à l'atelier du frère Jérôme. Or il paraissait tout naturel à ce dernier de demander à Borduas de juger les travaux des élèves à la fin des semestres.

En janvier 1944, comme chaque année, s'ouvrait l'Exposition des élèves du frère Jérôme au Collège Notre-Dame. Mousseau y avait deux portraits. Il fit la connaissance de Gilles Hénault, alors journaliste à *La Presse*, à cette occasion. Venu voir l'exposition en compagnie de Borduas¹, Hénault y acheta même un tableau. On le désignait chez lui comme le *Portrait de Madame Gudule*. Il représentait une femme au grand nez rouge, paillard et truculente, coiffée d'un béret, debout devant une fenêtre fermée par une grille de fer. Il a été reproduit dans le journal du collège². C'est malheureusement tout ce qu'il en reste³. Voici comment Hénault commentait cette manifestation dans *La Presse*:

Les noms de ces jeunes garçons de quinze, seize, dix-sept ans sont à retenir; J.-P. Mousseau dont deux portraits d'une étrange rigueur, d'un dépouillement extrême, lui ont valu son admission à la Société d'art contemporain, section des jeunes; B. Legris, qui expose un beau pont clair, une tête fortement traitée et une belle nature morte; G. Notebaert,

1. Hénault avait rencontré Borduas en 1942, par l'intermédiaire de Robert Élie, confrère journaliste à *La Presse*.

2. Frère Jérôme, « Art vivant... Art vrai? », *Le Collégien*, vol. VII, n° 4, juin 1944, p. 9.

3. Entrevue François-Marc Gagnon, Gilles Lapointe et Gilles Hénault, chez Jean-Paul Mousseau, le 1^{er} septembre 1989.

dont on peut admirer un élégant fusain, une scène champêtre remarquable pour sa composition et une nature morte, entre autres choses. De A. Damphousse, on peut voir un intéressant fusain et une nature morte particulièrement lumineuse; A. Doyon a peint un pont, d'une matière très franche, où la lumière se joue dans de beaux tons de rouge, de bleu, de vert et de jaune; R. Jodoin, certainement très doué pour le paysage, expose aussi une nature morte et une femme à ombrelle d'un effet charmant et original⁴.

Hénault signalait aussi en début d'article que c'était la première fois que les élèves présentaient des peintures à l'huile: « Mais aucun des élèves n'avait encore travaillé la peinture à l'huile et les sceptiques n'étaient pas sans se demander qu'est-ce qu'un enseignement aussi libre donnerait dans ce domaine. » Aucun élève? Mousseau, qui avait déjà probablement exposé une *Nature morte* peinte à l'huile l'année précédente, croyait qu'on expérimenta à l'huile avant cette date. Le frère Jérôme n'avait aucune prévention contre la peinture à l'huile et n'en exagérait pas les difficultés. Seul le coût plus élevé des tubes à l'huile l'obligeait à en restreindre l'usage aux plus vieux.

Les chefs-d'œuvre hollandais

La distance peut paraître grande entre une exposition de dessins d'enfants et une exposition de chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise. C'est évidemment un acquis important du modernisme d'avoir pu créer l'espace esthétique où des rencontres de ce genre sont non seulement possibles mais considérées comme stimulantes. En libérant la forme de toute servitude, il a rendu possibles des nouvelles lectures des œuvres du passé, plus sensibles à leurs qualités formelles qu'à leur contenu symbolique ou allégorique. Il a créé cette immense fraternité de la forme où peut coexister l'art des enfants, des « primitifs » et des fous avec les plus grands chefs-d'œuvre du passé et d'aujourd'hui.

C'est ce qui rendit si importante l'exposition intitulée *Cinq siècles de peinture hollandaise* présentée à la Art Association of Montreal du 9 mars au 9 avril 1944, juste avant le Salon du printemps, aux membres du petit groupe de Borduas et ses amis. La plupart des tableaux, évalués alors à trente millions de dollars, appartenaient au gouvernement hollandais, qui

4. Paul Joyal [Gilles Hénault], « Une expérience très concluante », *La Presse*, 22 janvier 1944, p. 26.

les avait mis à l'abri aux États-Unis pour la durée de la guerre. On y présentait en particulier un ensemble important de toiles de Van Gogh, voire un Mondrian, en plus des grands maîtres du passé.

C'est là que Borduas vit son premier Mondrian. Le petit catalogue publié à Montréal à l'occasion de l'exposition des chefs-d'œuvre hollandais ne permet pas à lui seul d'identifier l'œuvre, puisqu'elle est simplement désignée au n° 163 comme *Composition*. Comme la même exposition avait été présentée le mois précédent à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, et qu'un catalogue illustré intitulé *An Exhibition of Modern Dutch Art* reproduisait la *Composition* en question au n° 32, il est possible de l'identifier à la *Composition* n° 7, 1937-1942, donc à l'un de ces tableaux que Mondrian peignit à Paris en 1937 et qu'il « compléta » à New York en 1942, en général pour y donner plus d'importance aux plans colorés derrière le croisement des lignes noires.

Bien rétrospectivement, soit douze ans plus tard, Borduas se souviendra de l'événement :

[...] ce fut un ravissement ! Et Dieu sait comment mal préparé j'étais à cette rencontre : en pleine lutte contre la tyrannie cubiste. J'ai reconnu spontanément la plus fine lumière que j'avais encore jamais vue en peinture. Et « lumière » était dans le temps, pour moi, synonyme d'« espace »⁵.

Fernand Leduc et Claude Gauvreau

Borduas ne fut pas le seul à être touché par cette exposition. Ses jeunes amis le furent aussi, à vrai dire plus par les Van Gogh que par le Mondrian. Fernand Leduc, qui était chroniqueur au *Quartier latin*, n'y consacra pas moins de trois articles, tous trois publiés avant l'ouverture de l'exposition cependant, donc à des fins plus pédagogiques que critiques⁶. André Beaudet a suggéré que Leduc avait pu avoir en main le

5. « Questions et réponses (réponses à une enquête de Jean-René Ostiguy) », dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 533.

6. Fernand Leduc, « Exposition des maîtres de la peinture hollandaise du 9 mars au 9 avril », *Le Quartier latin*, 21 janvier 1944, p. 5 ; « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 11 février 1944, p. 5 ; « Notes d'histoire sur la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*, 25 février 1944, p. 8. Repris dans André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise, 1981, p. 10-29.

catalogue de cette exposition itinérante au moment où il rédigeait ses articles, voire qu'il ait pu visiter cette exposition à New York, l'échéant précèdent.

Dans son premier article, Leduc se réjouissait de ce qu'on allait être confronté à Montréal à autre chose que des reproductions photographiques des grandes œuvres du passé : « La meilleure photographie ne nous apportera jamais la connaissance intime de l'être. » Bien plus, le contact avec les originaux devrait avoir un effet décapant sur la peinture canadienne, à propos de laquelle Leduc ne peut s'empêcher d'ironiser :

Notre bon goût et nos aspirations se sont modelés sur l'imagerie que nous connaissons, les copies d'originaux que nous persistons à considérer au même titre que les œuvres, les innombrables plagiats auxquels nous ont habitués nos peintres. Nous possédons depuis longtemps déjà une norme d'appréciation qui nous permet de dispenser nos jugements avec la crâne sérénité de la règle observée. Nous savons ce qui est beau et ce qui est laid. Nous voulons de la peinture canadienne avec, cela va de soi, des sujets bien à nous mais à la manière des Hollandais, ce qui ne veut pas dire que nous ne puissions pas styliser un peu, « montrer » le coloris, car après tout nous sommes de notre temps et même de l'avant-garde : nous connaissons « l'expérience » de l'impressionnisme, mais il y a aussi le bon goût, la mesure.

Leduc semblait anticiper les arguments de Clarence A. Gagnon dans sa fameuse conférence de 1948 sur la « vaste blague de l'art moderne ».

Son deuxième article était tout entier consacré à Van Gogh, deuxième héros, après Borduas, de Fernand Leduc. La problématique de son premier article sur l'artiste comme être anormal semblait s'appliquer spécialement à Van Gogh, cet « artiste excessif », voire « malade », dont la peinture fut si souvent rejetée pour cette raison même. Comment ne serait-il pas excessif, cet artiste qui n'avait pas craint de « faire le plongeon dans la nuit noire de l'être, d'explorer les tréfonds ignorés du moi » et nous invitant à le suivre dans ces zones inconnues :

Le choc doit être violent, il n'y a aucune raison pour que la leçon de la vie soit moins dure que celle de la mort, c'est la potion des forts, les faibles y succombent. Nous y apprendrons à repousser la tentation du siècle qui est de sacrifier en toutes circonstances nos perceptions directes et nos sentiments à nos raisonnements. Pourquoi opposer entre elles les forces de la vie ? Il ne saurait y avoir de vie complète sans la collaboration de notre inconscient et de notre raison ; ne remettons pas à plus tard la tâche ardue mais nécessaire de tenter l'accord harmonieux de nos facultés secrètes avec nos moyens lucides.

C'est donc à propos de la figure de Van Gogh plutôt que celle de Borduas que Leduc abordait la problématique de l'inconscient et de ses rapports avec le conscient (« la raison », les « moyens lucides »). Aussi bien, avec Van Gogh, le thème de la « joie de vivre » n'est pas pertinent : « Van Gogh peignait pour se lester du flot croissant de vie qui l'oppressait ; il le faisait avec furie, à la cadence même des mouvements de la passion. Ses toiles sont chargées de toute la puissance du désir qui le harcelait et qu'il ne pouvait contenir. » Une autre dimension de l'inconscient se révélait ainsi : l'« instinct de mort », au-delà du principe de plaisir, pour reprendre des catégories freudiennes. Leduc venait lui-même d'en faire l'expérience dans sa première peinture automatiste. Il n'en rendait déjà plus hommage à Borduas.

Son troisième article, « Notes sur la peinture hollandaise », est moins intéressant pour notre propos, ne s'attachant qu'à retracer les grandes lignes du développement de la peinture hollandaise au XVII^e siècle. Nous ne nous y attarderons pas.

Des disciples de Borduas, Fernand Leduc ne fut pas le seul à parler de l'exposition des chefs-d'œuvres hollandais. Claude Gauvreau en parla aussi, marquant du même coup comment la guerre fut l'occasion d'une efflorescence culturelle sans précédent au Québec :

Le non-figuratif révolutionnaire naquit au milieu de la guerre... laquelle, en dépit des tragédies atroces mondialement, fut bonne pour les jeunes intellectuels d'ici puisqu'elle nous permit de voir en abondance les chefs-d'œuvre universels de toutes les époques et de toutes les disciplines chassés d'Europe par l'invasion nazie. Je me souviens d'une inoubliable exposition Van Gogh !

Riopelle

L'impact le plus déterminant de l'exposition des chefs-d'œuvre hollandais fut sur le jeune Riopelle. À plusieurs années de distance, il se souvenait encore de l'impression que lui avait faite cette exposition. Il se rappelait l'avoir visitée « une centaine de fois » :

Au Canada, j'allais beaucoup au musée. La qualité des toiles m'était égale. J'y allais voir un cheval sur la neige — le calendrier, quoi ! En

7. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, p. 48.

1940⁸, les musées d'Europe nous envoyèrent par mesure de protection des tableaux précieux. J'avais dix-huit ans⁹. Je suis allé les voir une centaine de fois. La dernière salle était remplie de Van Gogh. C'étaient les premiers que je voyais. À l'époque j'aimais le Greco, le Tintoret, pas tellement Rembrandt ou Delacroix. Ce qui m'intéressait, c'était le métier. Ils en avaient un sacré ! D'ailleurs, à cause du métier, je trouvais aussi épatant un portrait académique. Plus tard, je me suis aperçu qu'il y avait autre chose dans Velasquez, en plus¹⁰.

On imagine le choc créé par Van Gogh sur Riopelle. Quand vous aimez le Greco, le Tintoret, à cause de leur « métier » et que, pour cette raison, vous ne savez pas pourquoi leur peinture n'est pas à mettre sur le même pied que n'importe quel « portrait académique », Van Gogh n'est rien de moins que la découverte de la peinture. Riopelle est revenu sur ce sujet au cours de son entretien avec Claude Bouyeure :

Pendant cette période — 1940-1941 — les musées européens ont commencé — par mesure de protection — à expédier leurs toiles en Amérique, au Canada. Enfin, j'ai pu voir de « vrais » Rembrandt, de « vrais » Van Gogh, de « vrais » fauves ou impressionnistes. J'ai visité peut-être plus de quatre-vingts fois les salles où tout cela était exposé. Pendant quelque temps, j'ai même été guide, exprès pour être sur place¹¹.

C'est dans l'entrevue avec Fernand Seguin que Riopelle a le mieux fait comprendre l'importance de cette exposition dans son développement :

Le grand tournant, c'est qu'il y a eu, je crois, pendant la guerre, une série d'expositions européennes qu'on avait envoyées en Amérique pour protéger les œuvres. Il y avait eu une exposition de peinture hollandaise et, je crois, une exposition de peinture française, au musée de la rue Sherbrooke. Or, moi, passionné de peinture, j'y suis allé. Et, chose étrange, les Rembrandt que je connaissais, les Tintoret que j'adorais — et en général les œuvres que j'avais vues, c'était en reproduction donc sans beaucoup de rapports sensibles et en plus, je peux dire qu'il y avait un certain nombre de faux parmi celles que j'avais vues en réalité...

8. En 1944.

9. En 1944, Riopelle avait vingt et un ans.

10. Entretien avec Pierre Schneider, « Au Louvre avec Riopelle », *Riopelle*, Québec, Musée du Québec, 1967, p. 16.

11. Claude Bouyeure, « Entretien avec Jean-Paul Riopelle », *Les Lettres françaises*, n° 1236, 12-18 juin 1968, p. 28.

Là, dans cette exposition de peinture hollandaise, où j'ai dû aller au moins cinquante fois, il y avait des salles qui se succédaient et ça finissait sur Van Gogh. Et en y allant, je me suis aperçu que Van Gogh, que je n'avais vu qu'en reproduction et en passant vite, était la suite des autres. À partir de ce moment-là, tout mon monde et mon jugement étaient renversés. Et c'était la même chose pour la peinture française, je crois, qui est venue à cette occasion¹².

Quelque chose avait donc changé chez Riopelle. Ce qui lui avait paru jusque-là si distinct — la peinture à partir des impressionnistes et tout le reste — lui paraissait maintenant en continuité. Van Gogh devenait un héritier de cette longue chaîne de grands peintres remontant aussi loin qu'à Rembrandt, Tintoret, ses grandes admirations, et non leur négation. Le choc de la vraie peinture le rapprochait définitivement de Borduas. Le tableau qui traînait sur son chevalet depuis deux ans pouvait être abandonné sans problème. Il ne mènerait à rien. Il s'agissait maintenant de s'engager dans l'inconnu. Tel avait été «le grand tournant».

Un autre «signe» d'un changement dans la pensée de Riopelle nous est révélé par sa participation, du 28 avril au 28 mai 1944, au 61^e Salon du printemps à la Art Association of Montreal, au 1379, rue Sherbrooke Ouest. Riopelle y exposait une aquarelle intitulée *Paysage* pour laquelle il demandait trente dollars¹³, comme on l'indique au n° 110 du catalogue.

Mais ce n'est pas cela qui est important. Curieusement, il donne l'adresse des Gauvreau (75, rue Sherbrooke Ouest) comme son adresse à ce moment. Il maintiendra cette habitude durant les deux années suivantes. Pourquoi? On devine que les rapports avec sa famille étaient au plus bas. Surtout, le besoin de contact de Riopelle avec le groupe de Borduas s'exprimait ainsi clairement. Riopelle ne résistait plus à l'enseignement de Borduas, il était déjà passé à l'ennemi.

L'aquarelle envoyée au Salon du printemps témoignait-elle déjà d'un changement? Cela serait surprenant. Après tout, ce n'était pas une abstraction, mais un paysage. La critique n'en a fait aucun cas, lui

12. Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle, Montréal, Liber, 1993, p. 95.

13. Comme les catalogues des Salons du printemps de la Art Association of Montreal n'indiquent pas les dimensions des œuvres avant 1967, il est difficile de savoir de quelle œuvre il pouvait s'agir. Voir Evelyn de R. McMann, *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association of Montreal. Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1988, p. xii.

préférant l'envoi de Pierre Garneau qui « va jusqu'aux figures abstraites, mais reste très sage dans ses couleurs¹⁴ ». Riopelle déclarait :

J'exposais au salon officiel dès l'âge de dix-sept ans, sur la recommandation du jury. C'était d'une facilité dérisoire, sans le moindre intérêt. J'y allais par fantaisie, en gogo¹⁵.

Comme souvent, Riopelle exagère sa précocité. En 1944, il avait vingt et un ans. À notre connaissance, c'est la seule occasion à laquelle cette remarque pourrait s'appliquer, car peu à peu son style changera et ses participations au Salon n'iront plus autant de soi. Mentalement, il avait déjà dépassé ce stade. À partir de ce moment, son « évolution » sera foudroyante.

Riopelle passe l'été 1944 au camp d'entraînement militaire de Mont-Joli, aux portes de la Gaspésie. Ni l'endroit ni la date ne sont quelconques. L'entrée du Saint-Laurent était alors infestée de sous-marins allemands et les « petits barils semblant bien inoffensifs » qu'il avait vus à Dorval, accrochés sous les Lancaster, faisaient leurs ravages dans leurs rangs. C'est aussi le plus près que le jeune Riopelle se vit jamais d'une véritable zone de combat. Il passa ses permissions chez les Belzile, à Saint-Fabien-sur-Mer, sur la rive sud, près de Métis. Y trouva-t-il le temps de peindre ? On date de 1944 des petits paysages de Saint-Fabien peints par Riopelle. Il se pourrait que, dans la façon plus libre dont certains¹⁶ sont peints, on puisse déceler l'influence de Van Gogh. Il y avait fait la découverte de la pâte picturale, qui sera si importante pour Riopelle.

La jeune peinture canadienne

Du 23 au 30 avril 1944, une exposition, intitulée *La jeune peinture canadienne*, relance le groupe des Sagittaires. Elle eut lieu à l'Externat classique Sainte-Croix, au 3820, rue Sherbrooke Est, et était due, comme

14. François Gagnon [Rinfret], « Portraits, paysages aux lignes prévues », *La Presse*, 29 avril 1944, p. 34.

15. Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 86.

16. Par exemple : J.-P. Riopelle, *Saint-Fabien*, 1944, h.t., 30,4 cm x 40,9 cm, s. d. b. g. : « J.-P. Riopelle/-44 » ; coll. : Musée de Québec, Québec (ancienne coll. M^{me} H. Lespérance, Montréal ; cette dernière indication sur la collection antérieure est dans James Borcoman, *Jean-Paul Riopelle*, film fixe réalisé par l'ONF et la Galerie nationale du Canada, 1963, p. 13).

la précédente, à l'initiative de Maurice Gagnon. D'après le carton d'invitation, conservé dans les papiers de Mousseau, les participants étaient moins nombreux qu'à la première présentation des Sagittaires, puisqu'on en comptait seulement onze, à savoir : Denyse Gadbois, Fernand Bonin, Charles Daudelin qui y avait *Coloquintes*, Gabriel Filion dont on signale une *Abstraction*, André Jasmin, Fernand Leduc, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau, Jacques de Tonnancour et Guy Viau, qui y avait un *Paysage de Saint-Hilaire*. On le voit, les élèves de Borduas y tenaient une place importante. Sauf Denyse Gadbois, Lucien Morin et Jacques de Tonnancour, tous les participants gravitaient autour de lui.

Cette exposition a été quelque peu couverte par la critique. Un élève de rhétorique, Normand Deslongchamps, qui citait Maurice Gagnon à toutes les lignes, l'a commenté dans un journal de collège :

Borduas et Pellan ont beaucoup d'imitateurs. Pour nous en convaincre il fallait visiter la récente exposition des jeunes peintres canadiens. Un Fernand Leduc se montre parfait disciple du « Borduas des abstractions » ; un Filion, le plus intéressant du groupe, cherche son inspiration dans le « Borduas des gouaches ». Quant à Pellan, il a son meilleur disciple en M. Lucien Morin. Cette jeune école s'émancipera-t-elle pour nous donner au plus tôt des œuvres personnelles et fortes¹⁷ ?

Le « Borduas des abstractions » dont s'inspirerait Leduc est probablement le Borduas de l'exposition de 1943 à la Dominion Gallery, puisqu'on l'oppose au « Borduas des gouaches ». Gagnon était probablement à l'origine et des catégories et du rapprochement. S'amorce ainsi dans la critique le poncif d'un Leduc imitateur de Borduas, à l'origine duquel il faut reconnaître l'influence de Maurice Gagnon.

Charles Doyon, qui commentait aussi l'exposition, fit preuve de plus de discernement. Critique plus courageux, il s'en tint à ce qu'il voyait. Pas une seule fois Borduas ni Pellan ne sont nommés. Les œuvres sont analysées en elles-mêmes, sans plus :

Une grande toile de Daudelin qu'il intitule *Coloquintes* masque le fond du corridor où les œuvres s'alignent afin qu'avec le recul on saisisse mieux l'intention du peintre de disposer en paysage des cucurbitacées. Daudelin y évite de justesse ce danger de tomber dans ce surréalisme de monts en pain de sucre et de paysages-légumes du pays de courtepointhe. Deux autres toiles démontrent qu'il est toujours un excellent broyeur de

17. Normand Deslongchamps, « La peinture moderne au Canada », *Saint-Sulpice*, mai 1944.

couleurs. Une remarque dans le même sens doit s'adresser à André Jasmin qui use plus libéralement de tons entiers. Avec un *Paysage* de Saint-Hilaire et cet autre fait d'étoffes au séchoir, Guy Viau s'affermirait. Rarement vu chez les jeunes une matière aussi consistante. Le panorama est constitué. Il faut voir comment s'harmonisent et se lient ces plans vigoureux qu'il propose... De nouveau aux prises avec l'abstraction, Morin s'en tire habilement : ses compositions sont plus riches et ses éléments plus équilibrés... Bonin et Mousseau se développent une mystique en marge de l'immatériel, qui se précise avec des présences insolites de Bonin ou avec cette atmosphère évocatrice où Mousseau cultive ses fleurs, ou campe une femme au miroir en instant de maquillage... Leduc partage aussi cet état d'hypnose. C'est avec plaisir que nous le suivons dans ses incursions dans la passe du subconscient : vagues de fond où s'ébat la méduse, algues vertes frangées d'écume, sombres variations qui s'étoilent de vocalises. Un même désir d'évasion a fait surgir cette plage exotique aux teintes jaunes et brique de Morisset... Certains s'extasiaient devant une abstraction de Filion. Évidemment, s'il obtient des accords sévères faits de déploiement d'ombre et de percées de lumière, ces cernes violets nous laissent plutôt méditants [pour méfiants?] que convaincus¹⁸...

On aura noté le coup de patte à l'endroit du rhétoricien Deslongchamps de la part du critique à propos de Filion. Pour Doyon, les meilleurs représentants du groupe sont donc Daudelin, Jasmin et Guy Viau, trois élèves de Borduas à l'École du meuble, et Fernand Leduc. Il mentionne aussi Lucien Morin, Denyse Gadbois et Jacques de Tonnancour, faisant preuve d'une belle objectivité. Il sent bien les enjeux de cette exposition de jeunes. D'une part, il note que les milieux scolaires s'ouvrent à l'art moderne et qu'une exposition de ce genre aurait été impensable, à peine dix ans plus tôt. D'autre part, il paraît s'inquiéter un moment de la radicalisation de la jeune peinture, mais c'est pour poser une question rhétorique. Faut-il y voir comme Teyssèdre la preuve que le regroupement des jeunes autour de Borduas est déjà perçu comme le signe d'un mouvement en train de se former? Pas encore :

Est-il en train de se former ici un clan visant à l'exclusivité? La rigueur qu'offrent ces jeunes les dispense d'une telle intention. Plus restreint ce groupe vise à une émulation rigoureuse vers l'élaboration de procédés audacieux, mais s'adaptant à notre mentalité. Il y a sûrement une belle originalité chez ces jeunes! Avant que de trop s'engager dans un style

18. Charles Doyon, « La jeune école », *Le Jour*, 20 mai 1944, p. 5.

personnel, ils se concentrent et déjà l'on entrevoit ce vers quoi leur tempérament réciproque les entraîne¹⁹.

La vraie portée de la remarque de Doyon n'est pas de prophétiser la formation du mouvement automatiste, en parlant de « clan », mais plutôt de dénoncer une critique qui, à propos des jeunes, croit avoir tout dit quand elle a retracé des influences. D'où son insistance sur l'« originalité » des jeunes.

Au Collège Notre-Dame

C'est à la fin de cette même année scolaire 1943-1944, donc en juin, que Mousseau fera la connaissance de Fernand Leduc et de Thérèse Renaud. Une fois de plus, c'est à l'occasion d'une exposition des élèves de l'atelier du frère Jérôme. Les œuvres exposées avaient été choisies par un jury composé de Paul-Émile Borduas, Maurice Gagnon, François Hertel et Fernand Leduc.

Non seulement la participation de Mousseau à cette manifestation ne fait pas de doute, mais la série des tableaux présentés est connue grâce à une véritable liste des ventes faites au cours de cette exposition, conservée dans les papiers du frère Jérôme²⁰:

Toilette Col. Landry \$ 25.00

Baigneuse P.-É. Borduas \$ 25.00

Vision Guy Viau \$ 25.00

Luxe et jalousie M. Gagnon \$ 25.00

Panthère G. Hénault \$ 25.00²¹

Meuble d'encoignure M^{me} M. Gauthier \$ 15.00

(plusieurs demandes pour meubles du genre).

Cette production a laissé quelques traces. *Baigneuse* semble s'inspirer du beau tableau de Gauguin *Fatata te miti (Près de la mer)*, 1892, qui est à la National Gallery à Washington. Cette ressemblance confirme l'utilisation, attestée par ailleurs, de reproductions de peintures à l'atelier du frère Jérôme. *Vision* est plus mystérieux. Il représente un personnage

19. *Id.*

20. Service des archives de l'Université du Québec à Montréal, fonds du frère Jérôme.

21. Gilles Hénault montra de la surprise quand nous lui avons lu ce passage (1^{er} septembre 1989): « Je doute avoir payé cette somme. À cette époque je ne faisais que \$25.00 par semaine! Il me semble que je ne l'avais payé que \$15.00. »

féminin vêtu d'un manteau orné de pierreries (ou de gros boutons), peut-être une princesse indienne. L'arrière-plan pourrait être occupé par des marches menant à un château. Mousseau y voyait plutôt une ville. C'est un tableau peint avec beaucoup d'assurance, dans des tons de gris très sombres. Rouault y est certainement pour quelque chose. Guy Viau, qui en avait fait l'acquisition, était tout fier de posséder cette œuvre. Dans une lettre à Roger Vigneau, il lui disait d'abord qui était Mousseau :

[...] il y a Jean-Paul Mousseau du Collège Notre-Dame : il a une puissance formidable. Il n'a que seize ans et fait déjà des choses inouïes dans la peinture canadienne. Mais par quel miracle pourra-t-il être sauvé ? Ses parents ont ses travaux en horreur. Mais lui, c'est un vrai taureau et il n'y a pas grand-chose pour l'effrayer. J'ai retenu une de ses toiles exposées ces jours-ci au Collège Notre-Dame et j'ai tellement hâte que tu la voies²².

Enfin, *La panthère*, avec son masque de diable et ses griffes noires, surgit tout entière de l'inconscient.

Comme chaque fois, les manifestations chez le frère Jérôme sont couvertes par la presse. Éloi de Grandmont signale que les :

[...] toiles, entre autres, d'un Jean-Paul Mousseau sont non seulement les exercices d'un élève bien orienté, mais sont la délivrance et l'extériorisation des poussées les plus intimes. Celui qui a peint *La panthère* (propriété de Gilles Hénault), *La baigneuse* (qui appartient à M. Paul-Émile Borduas), *Vision, luxe et jalousie* (à M. Guy Viau)²³ est sûrement incapable de « copier » nous ne savons quel buste de plâtre et nous ne savons quel illustre sculpteur²⁴.

Spontanément, au vernissage de cette exposition, Thérèse Renaud avait invité l'adolescent à leur rendre visite chez Leduc, boulevard Saint-Joseph. C'est ainsi qu'entre Fernand Leduc et Mousseau commença une amitié qui dura toute leur vie. Bien plus, cette rencontre avec Fernand Leduc sera la véritable introduction du jeune Mousseau dans le futur groupe automatiste. Par Leduc, tous les autres contacts deviendront possibles, y compris avec Borduas.

22. Brouillon de lettre de Guy Viau à Roger Vigneau, daté de Montréal le 9 juin 1944. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P 171/2, cahier 7, lettre 401.

23. On aura noté qu'Éloi de Grandmont confondait deux titres en un seul. *Vision* avait été acquis par Guy Viau, et *Luxe et jalousie*, par Maurice Gagnon.

24. Éloi de Grandmont, « Les Beaux-Arts. L'effort très sérieux des jeunes », *Le Devoir*, 10 juin 1944, p. 4.

Pendant ce temps, Guy Viau s'enthousiasme de l'exposition du Collège Notre-Dame et de la peinture de Mousseau. Il raconte à Roger Vigneau comment, le 9 juin, il retourna avec Magdeleine Desroches et Fernand Leduc revoir l'exposition :

J'ai retenu en plus du Mousseau une délicieuse petite gouache et un masque. C'est l'expérience la plus concluante qu'on ait encore faite de l'enseignement libre, à part l'enseignement de Borduas bien entendu. Mousseau est un vrai prodige. J'ai acheté deux reproductions de ses peintures que je t'envoie (dont celle qui m'appartient). Il ne faut évidemment pas se fier aux reproductions, surtout à celles-là, mais tu pourras un peu imaginer d'après elles ce que sont les peintures²⁵.

Daudelin à New York

On se souvient des difficultés et des déceptions de Louise Renaud quand elle avait tenté de prendre contact avec Léger à New York l'année précédente. Ce ne fut pas le cas, semble-t-il, de Charles Daudelin, qui passa un mois à New York au début de l'été 1944. Dans son compte rendu d'une entrevue qu'il avait faite avec lui, paru le 17 juin 1944, Éloi de Grandmont affirmait en effet que le « jeune peintre canadien-français, Charles Daudelin, vient d'arriver de New York où il a passé environ un mois », subsistant en lavant de la vaisselle, la nuit, dans un restaurant. Au cours de cette entrevue, Daudelin rendait compte des contacts qu'il avait faits à New York :

Je suis allé chez Fernand Léger à peu près tous les jours. C'est un des hommes les plus simples que je connaisse, malgré qu'il soit le plus grand peintre vivant en Amérique, ou probablement. Il m'a rendu de très grands services, ne serait-ce que de m'avoir permis de voir sa peinture. C'est un homme direct, sans cérémonie aucune et sa bonne humeur ne tarit pas. C'est pourquoi avec lui on ne s'embête pas.

— À quoi travaille-t-il en ce moment ?

— Des projets de décors et des grandes toiles. Le Musée d'art moderne de New York présentait à sa dernière exposition un théâtre miniature avec des personnages construits et habillés par Léger, Chagall et Alexander Calder. J'ai vu Léger fabriquer son personnage et j'ai vu aussi l'exposition. Cette expérience est des plus intéressantes.

25. Lettre du 9 juin 1944 déjà citée.

Léger se demande parfois pourquoi les Américains n'ont pas su tirer parti de toute cette architecture « fonctionnelle, mais non décorative » comme source d'inspiration pour leur peinture. Il trouve qu'il y a là des sujets et des compensations [*sic*, pour compositions, probablement] pour un tas de tableaux. Il ne faut pas oublier de dire aussi que Léger adore faire la cuisine et qu'il la réussit d'ailleurs fort bien.

On le voit, les contacts de Daudelin avec Léger, s'ils furent enrichissants, restèrent assez informels. Louise Renaud n'eut même pas cette chance-là.

Pour ce qui est des « grandes toiles » qui occupaient Léger à ce moment, il s'agit probablement des toiles dérivées de sa série des *Plongeurs*, où, dès 1942, il avait opéré une dissociation de la forme et de la couleur. Léger avait développé en parallèle la série des *Acrobates* et des *Cyclistes*. L'année 1944 culminait avec son grand tableau *Les trois musiciens*, 1944, qui fait maintenant partie de la collection du Museum of Modern Art de New York.

Daudelin avait établi d'autres contacts à New York. Il s'en ouvrait à Éloi de Grandmont au cours de la même entrevue :

J'ai rencontré le sculpteur français Lipchitz. Il travaillait à un projet de monument pour le Brésil. Il est d'avis que c'est avec du travail et une discipline sévère que l'on peut parvenir à quelque chose. Il n'a que cinquante-trois ans²⁶ et on le croirait encore plus jeune. J'ai vu Zadkine aussi, un autre sculpteur français. Il fait des grands projets de monuments qui, de son propre avis, ne seront probablement jamais réalisés. Il avait dans son atelier deux bustes qu'il a sculptés à New York, André Gide et François Mauriac. Il espère bien pouvoir venir au Canada bientôt et il se peut qu'il tienne une exposition de dessins et de gouaches à l'automne, ici même, à Montréal. On pourrait peut-être dire quelques mots d'Ostrowski, le sculpteur polonais, un ancien ministre des Beaux-Arts de Pologne et le fondateur de l'École des beaux-arts de Varsovie. C'est un type extrêmement sympathique. Il est assez peu connu comme sculpteur aux États-Unis, mais il y avait une immense sculpture de lui à la porte du pavillon polonais au moment de l'exposition de New York. Comme il n'est pas encore installé pour travailler sa sculpture, il se contente d'écrire des articles pour les journaux polonais. J'ai connu aussi Ozenfant, un des meilleurs professeurs de là-bas et un des rares

26. Daudelin était bien informé ! Le sculpteur français d'origine lituanienne était né à Druskieniki en 1891. Il avait donc cinquante-trois ans en 1944. Fuyant l'occupation, Lipchitz était aux États-Unis depuis 1941.

Français qui aient pu rapporter des toiles de France. Il est à noter qu'il a parmi ses élèves des Canadiens. Depuis le début de sa carrière, il travaille un problème pictural à peu près unique.

L'écrivain le plus intéressant que j'aie rencontré est sans doute Yvan Goll. Il m'a parlé d'*Hémisphère*, la revue qu'il vient de fonder et à laquelle collabore sa femme, Claire Goll. J'ai vu l'édition de luxe de *Jean sans Terre*, son dernier volume de poésie, publié à San Francisco en français et en anglais, avec des illustrations de Masson. Il espère, lui aussi, venir au Canada à l'automne prochain. Enfin, je m'en voudrais de ne pas dire un mot de M^{me} Lignot-Roux qui est bien connue par sa collaboration aux revues canadiennes, et qui a été fort aimable pour moi²⁷.

On le voit, Daudelin n'avait pas perdu son temps et avait fait plus de contacts en un mois que bien d'autres avant lui.

Vacances collectives I

Alors que Borduas était à terminer la construction de sa maison à Saint-Hilaire — elle ne finira par être habitable l'hiver que l'année suivante —, un groupe de ses jeunes amis louaient aux Charbonneau une maison de ferme pour l'été à « un mille et demi²⁸ » de là. Guy Viau et Fernand Leduc, nous l'avons vu, avaient loué semblablement une maison à Saint-Hilaire l'été précédent pour y faire de la peinture et rencontrer Borduas. Cette fois, le groupe devait comprendre des garçons et des filles. Les souvenirs de Thérèse Renaud sur ces premières vacances collectives sont précieux :

Pour moi, tout a commencé à l'été 1944. Nous avons loué une grande maison paysanne à Saint-Hilaire pour passer les vacances non loin de Paul-Émile Borduas. Il y a là Françoise Sullivan, Mimi Lalonde, Louise et Jeanne Renaud, Pierre Gauvreau, Bruno Cormier, Fernand Leduc. D'autres amis viennent se joindre à notre groupe par intermittence, mais, sauf Suzanne et Guy Viau qui sont en accord avec nous (sans partager toutefois notre optique religieuse), ces camarades de passage n'ont pas réellement notre état d'esprit.

27. Éloi de Grandmont, « Les Beaux-Arts. Les "retour d'Europe" et les futurs "retour de New York" — L'Institut de la Nouvelle-France chez M. Borduas — Deux opinions sur la peinture moderne », *Le Devoir*, 17 juin 1944.

28. Voir Bernard Teyssède, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, p. 242.

Le fait de vivre en collectivité, garçons et filles, nous valut beaucoup d'ennuis à l'époque. Le curé du village disait de nous: « Ces jeunes qui vivent comme des bêtes! » Pourtant, ce que nous étions sages et un tantinet puritains! Les filles dormaient au premier étage, les garçons au rez-de-chaussée; nous ne buvions pas d'alcool, ne fumions pas de marijuana et, autour d'un feu de foyer le soir, nous remettions tout en question: nos rapports avec la société, avec l'art, avec l'homme.

Dans la liste des locataires de la ferme donnée par Thérèse Renaud, il faut distinguer les sédentaires des occasionnels et ces derniers, des visiteurs. Fernand Leduc, qui avait commencé à enseigner à la CECM depuis l'automne précédent, était en vacances. Mais les autres garçons nommés n'étaient pas toujours sur place. Pierre Gauvreau, qui faisait son service militaire, ne pouvait guère se libérer qu'en fin de semaine. Bruno Cormier travaillait comme garçon de café sur les trains du CPR pour gagner ses études de médecine. Son travail le retenait six ou sept jours d'affilée de Montréal à Vancouver, suivis de six ou sept jours de liberté. Cet horaire très décousu lui permit de faire plusieurs séjours à la ferme cet été-là.

Les filles étaient donc l'élément dominant durant ces vacances collectives. On peut même se demander si leurs parents étaient au courant de l'arrangement. Thérèse Renaud a rapporté un curieux épisode qui laisse supposer qu'au moins les parents de Françoise Sullivan ne l'étaient pas. Elle raconte une visite inopinée de ses parents à la ferme:

Pour terminer cette journée en beauté, les parents de Françoise sont venus nous rendre visite. Les garçons se sont volatilisés. En un rien de temps il ne restait plus une trace de leur présence.

Nous avons pris le thé en famille.

— Une journée mémorable, raconte Loulou [Louise Renaud], et Lempereur [Borduas] qui débarque! Nous lui faisons des gestes désespérés... Évidemment, il n'est pas au courant de nos cachotteries.

Un véritable vaudeville se déroule sous le regard incrédule du père de Françoise.

— Latour [Fernand Leduc] est-il libre ce soir?

— Il ne vous a pas téléphoné?

Surprise de Lempereur:

— Mais je n'ai pas le téléphone!

— Il m'a dit ce matin qu'il le ferait.

Lempereur commence à comprendre.

— Mes pauvres enfants, coucher sur des paillasses...

La mère de Françoise n'en croit pas ses yeux.
— Nous sommes très bien, je t'assure, maman.
— Et tu préfères vivre en sauvage²⁹ !

Car si le curé fulminait en chaire contre cette cohabitation entre garçons et filles, on peut croire que les parents n'en auraient pas été plus heureux. On imagine qu'ils avaient donné leur assentiment à l'aventure en croyant que leurs filles se retrouveraient seules ensemble à la ferme cet été-là.

C'est probablement aussi le même stratagème qui explique que les Charbonneau consentirent à louer leur maison à un groupe de Montréal. Ils auraient certainement subi l'opprobre collectif si on avait pu les soupçonner d'être de connivence dans une entreprise qui aurait pu ressembler à une sorte de commune avant la lettre.

On aura noté que Mousseau n'est pas nommé par Thérèse parmi les vacanciers de la ferme des Charbonneau. Françoise Sullivan, au cours d'un interview avec Ray Ellenwood, l'incluait dans la liste des participants :

Je crois que tout d'abord Guy Viau et Fernand Leduc louèrent une petite maison à Saint-Hilaire un été. Puis, l'été suivant, les trois sœurs Renaud en compagnie de Fernand Leduc et Mousseau en louèrent une autre, et j'ai collaboré à cela. Alors il y avait cette vieille maison de ferme à moitié brûlée, complètement vide, qui avait été louée et où nous pouvions aller à notre guise. Nous habitions près de chez Borduas. Il venait nous voir et nous allions le voir, et nous avons fait cela pendant deux ans. Plus tard, je me souviens, M^{me} Gauvreau acheta une maison à cet endroit durant la guerre pour faire une surprise à Pierre quand il reviendrait d'outre-mer³⁰.

Mousseau nous a affirmé qu'il n'y était pas cette année-là. Une fois l'année scolaire terminée, et comme il l'avait fait l'année précédente, il passa l'été à travailler comme laveur de vaisselle sur un bateau. En réalité, Françoise parle de quatre lieux différents : la maison située à trois milles de celle de Borduas louée par Guy Viau et Fernand Leduc en 1943 ; la ferme des Charbonneau louée par les filles en 1944 ; la maison des Lusignat louée l'année suivante — la mention d'une maison ayant passé au feu s'y rapporte — et la maison d'Otterburn Park de M^{me} Gauvreau. Aussi

29. Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, HMH, coll. « L'Arbre », 1978, p. 103-104.

30. Entrevue avec Ray Ellenwood, le 25 mai 1976, dans ouvr. cité, p. 61.

bien, il vaut mieux s'en remettre au témoignage de Thérèse Leduc quand on veut parler des vacances de 1944. Sa description est très vivante et bien circonstanciée. Certes, la raison principale du choix de cette ferme à Saint-Hilaire, explique Thérèse, était la proximité de Borduas :

Nous le voyons souvent. Nous lui communiquons nos expériences, nos enthousiasmes, nos rêves d'idéal. Il nous fait part de ses découvertes. Il sait tenir en éveil nos jeunes consciences, nous aider à cerner nos problèmes, maintenir une intransigeance vis-à-vis de nous-mêmes, bref, approfondir notre monde intérieur tout en soutenant nos recherches et notre curiosité. Ces heures resteront à jamais mémorables dans notre souvenir tant par la qualité du dialogue que par les questions et réponses qu'il savait provoquer.

Bien sûr, on ne passait pas son temps chez Borduas. Il y avait assez de choses à faire à la ferme, où il fallait chercher l'eau au puits, faire le marché au village, se baigner (des photos en témoignent), surtout discuter longuement³¹, improviser du jazz en frappant sur des tam-tams. Thérèse raconte même une entreprise avortée de révolutionner le théâtre québécois :

Un moment, nous avons entrepris de monter une pièce de théâtre sous la direction de ma sœur Louise qui avait fréquenté les surréalistes à New York l'hiver précédent. Elle avait des idées que nous n'arrivions pas à matérialiser. Nous devions improviser des dialogues, susciter des événements au gré de notre fantaisie et, dans des décors fantastiques, nous rêvions de bouleverser les normes théâtrales ! Hélas, *Les femmes végétales* ne dépassèrent pas le cap de nos ambitions, un peu à cause de Fernand Leduc qui perturbait notre concentration par une gamme illimitée de bruits incongrus. Nous avons décidé de le faire chanter... le pauvre ! Il possédait une voix à faire fuir les grenouilles et lorsqu'il ouvrait la bouche nous étions pris d'un tel fou rire que nous devions remettre au lendemain le travail commencé !

Thérèse abordait ensuite un sujet plus délicat qui laisse songeur sur l'émancipation des garçons au sein du groupe :

Le samedi soir, nous, les filles, allions danser au village, ce qui nous valait des remarques désobligeantes de nos camarades masculins. Bien à contrecœur nous dûmes interrompre ces sorties.

31. Sur le contenu des discussions à la ferme, voir Thérèse Renaud, *ouvr. cité*, p. 87-141.

Sur le fait lui-même, il n'y a pas de doute. Françoise Sullivan mentionnait à Bernard Teyssèdre quelques années plus tôt qu'«on dansait des danses carrées à Saint-Jean-Baptiste³²». C'est la réaction des garçons à ces innocentes activités qui nous rend perplexe. Peut-être entraînait-il de la jalousie dans ces «remarques désobligeantes»? ou une volonté paternaliste de les «protéger» contre les garçons du village? Il faut dire que ces bons paroissiens qui écoutaient leur curé vitupérer contre «ces jeunes qui vivent comme des bêtes» en prenaient large avec les filles du groupe :

Le fait de vivre en collectivité nous valait de la part des beaux mâles des alentours des gestes qui nous effrayaient tant par leur verdeur que par leur vulgarité. Nous passions pour des filles peu farouches. On nous pinçait les fesses, essayait de nous embrasser : j'en passe et des meilleures.

Les choses allèrent si loin qu'on décida de s'éloigner de la ferme pour un temps. Il fut décidé que l'on ferait une excursion dans les Cantons-de-l'Est pour se faire oublier quelque peu au village. Bruno Cormier se souvenait très bien de cette excursion au mont Orford durant cet été. En avaient fait partie les sœurs Renaud, Françoise Sullivan, Fernand Leduc et Bruno Cormier. Fernand avait quitté le groupe après une querelle avec Thérèse. Thérèse s'était fait une entorse. Bruno s'était retrouvé seul avec les quatre filles, dont une blessée! L'entorse de Thérèse avait beaucoup retardé la descente. Il faisait nuit quand on arriva enfin au lac Memphrémagog. On passa la nuit sur le pont de l'Anthémis. Le lendemain, Bruno devait se rendre au travail sur le pouce. Jeanne Renaud l'avait aidé à obtenir un pouce. Les autres avaient continué un jour de plus jusqu'au lac Aylmer. Est-ce au cours de cette excursion que se situe le petit fait désagréable rapporté par Thérèse?

La vie n'est pourtant pas facile à vivre en 1944. Ainsi, dans un restaurant, un soir, on nous fait souper à la cuisine car on juge notre mise peu convenable et nos propos, sans doute, peu chrétiens! L'on est fous de rage car l'on s'est fait beaux et tout propres pour l'occasion³³.

32. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 242, n. 2.

33. Nos citations de Thérèse Leduc proviennent toutes de son texte, «Au temps du Refus global», *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28.

Thérèse et Jeanne Renaud

Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner à quelques reprises le nom des sœurs Renaud et de nous attarder quelque peu sur les débuts de la carrière de l'aînée, Louise. Il est temps de présenter ses deux plus jeunes sœurs: Thérèse et Jeanne. Amie de Fernand Leduc, Thérèse avait pris l'initiative, nous l'avons vu, de la rencontre avec Mousseau, à l'occasion d'une exposition au Collège Notre-Dame. Née le 3 juillet 1927, elle était la deuxième des trois sœurs Renaud.

Thérèse était attirée par le théâtre. Elle avait suivi des cours d'art dramatique chez Estelle Mauffette, une cousine, à laquelle elle a rendu un vibrant hommage dans son livre, *Une mémoire déchirée*: «Elle représentait "la" comédienne de théâtre. J'avais une admiration sans bornes pour ce qu'elle était, une grande artiste de la radio et de la scène³⁴.»

Puis, au début de 1943, alors qu'elle n'avait que seize ans, elle eut la chance de rencontrer Ludmilla Pitoëff, venue à Montréal l'année précédente pour monter à la Comédie de Montréal son *Vrai procès de Jeanne d'Arc*, dont le texte avait été rédigé à partir des documents d'archives par son mari, Georges Pitoëff³⁵. On n'ignorait pas à Montréal l'importance qu'avait eue dans la période de l'entre-deux-guerres le couple Pitoëff pour le renouvellement du théâtre en France. Georges Pitoëff était mort à ce moment-là, mais Ludmilla, dont la grâce fragile et quasi immatérielle en faisait une des comédiennes les mieux inspirées de son temps, travaillait dans le même esprit que son mari. La grande comédienne invita Thérèse à assister aux répétitions de ses pièces, où elle travailla en compagnie des futurs fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde, Jean-Louis Roux et Jean Gascon. Elle ne s'entendra d'ailleurs pas très bien avec ces derniers. On montait, entre autres, *L'échange* de Paul Claudel, qui l'ennuyait profondément, avec Yul Brynner, un ami du fils de M^{me} Pitoëff, dans la distribution!

Jeanne, la plus jeune des trois sœurs Renaud, dont le nom apparaît pour la première fois dans notre récit, était née le 27 août 1928. Elle fit ses études classiques au Collège Jésus-Marie d'Outremont, où l'on attachait une certaine importance à l'enseignement de la musique. Tôt, elle avait été attirée par la danse, à l'occasion d'une visite à New York avec une cousine — Mauffette? — où elle avait vu les ballets russes. Ayant fini par

34. Thérèse Renaud, ouvr. cité, p. 140.

35. Voir *Le Quartier latin*, 6 février 1942, p. 5.

trouver assommantes les leçons de piano qu'elle suivait depuis trois ans chez les religieuses de l'École Vincent-d'Indy, elle s'inscrivit aux cours de ballet classique de Gérard Crevier, comme Françoise Sullivan l'avait fait avant elle, et aux cours de danse contemporaine d'Elizabeth Leese.

Or, à l'occasion du passage à Montréal d'une compagnie de danse célèbre qui donnait un atelier (*workshop*) d'une dizaine de jours comme c'est l'habitude dans ces cas-là, Jeanne Renaud se fit dire : « Qu'est-ce que tu fais ici ? Sors d'ici si tu veux devenir une danseuse. Va à New York. C'est ce qu'il te faut. » Elizabeth Leese, qui avait déjà étudié chez Hanya Holm, ne put que lui recommander de s'inscrire à ses cours à New York. On connaît l'importance de cette filiation. Holm elle-même avait été formée en Allemagne par Mary Wigman, une des grandes pionnières avec Isadora Duncan de la danse moderne. Sur la promesse que sa sœur Louise s'occuperait d'elle, elle obtint la permission de son père de partir pour New York.

Mais n'anticipons pas. Avant de partir pour New York, Jeanne rencontra les membres du futur groupe automatiste. Certes, elle avait entendu parler par ses sœurs d'un groupe de jeunes peintres qui fréquentaient l'atelier de Borduas, mais son premier contact avec eux remonte à ces vacances collectives à la ferme des Charbonneau dont nous avons parlé. Ne perdons pas de vue qu'elle avait alors seize ans. Elle était déjà copine de Pierre Mercure et l'amènera à des rencontres du groupe automatiste. Avait-il déjà été l'un des visiteurs du groupe à la ferme des Charbonneau ? Ses relations plus suivies avec les automatistes et en particulier sa collaboration musicale à des spectacles de danse organisés par les danseuses du groupe se situent cependant quatre ans plus tard.

Passage d'André Breton au Québec

La fin de l'été et le début de l'automne 1944 auraient pu être très importants pour le petit groupe de Borduas. André Breton séjourna au Québec du 20 août au 20 octobre 1944 en compagnie d'Élisa Claro, dont il venait de faire connaissance le 9 ou le 10 décembre précédent³⁶. André-G. Bourassa accorde un rôle important à Marcel Raymond dans la venue

36. Breton épousera Élisabeth le 31 juillet 1945 après avoir obtenu son divorce de Jacqueline Lamba, à Reno (Nevada) comme il se doit ! Voir Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 363.

de Breton au Québec. Raymond était un botaniste qui faisait de la critique littéraire à la *Nouvelle Relève*. Il correspondait avec Yvan Goll, Breton, Aragon, Saint-John Perse, Roger Caillois... À New York, à l'occasion d'un congrès de botanique, il rencontre Breton en mars (?) 1944, comme il s'en ouvrait à son ami Yvan Goll, à cette date :

J'ai eu un entretien de deux heures avec Breton, le dernier jour que j'ai passé à New York. Il m'a beaucoup plu et nous nous sommes tout de suite trouvés d'accord sur un tas de choses. J'imaginai une manière de grand inquisiteur des lettres et j'ai trouvé une sorte de géant doux et supérieurement aimable. Je sens toutefois qu'il ne faudrait pas le voir trop longtemps pour n'être plus d'accord avec lui. Mais je l'aime bien quand même³⁷.

André-G. Bourassa croit que Breton est venu au Canada à l'invitation de Marcel Raymond. C'est probablement à sa suggestion qu'Élisa et lui se rendirent en Gaspésie, visitèrent la Fine Pointe à Gaspé, s'installèrent à Percé. Suzanne Lamy situe cet épisode dans la vie de Breton :

En 1944, Breton a quarante-huit ans. Aux États-Unis où il s'est exilé pendant les années de guerre pour échapper aux vexations du régime de Vichy, il a vécu — pauvrement d'ailleurs — une phase de repli comparativement à la période d'activité bouillonnante de l'entre-deux-guerres comme animateur du mouvement surréaliste. Dans sa vie personnelle, il a été très éprouvé par la rupture survenue avec sa deuxième femme, Jacqueline Lamba, l'ordonnatrice de la Nuit du Tournesol et par l'éloignement de sa fille Aube, l'Écusette de Noireuil de *L'amour fou*. Mais à Percé, il vit encore sous le coup de l'exaltation communiquée par la rencontre d'une belle et triste femme qui a eu lieu, à la fin de 1943, au restaurant *Larré's*, de New York et qui n'est nulle autre qu'Élisa, la figure dominante d'*Arcane 17*. La même année, Élisa a été cruellement atteinte par la mort accidentelle de sa fille unique âgée de dix-sept ans. L'amour embrase donc à nouveau Breton à un moment où il ne l'attendait plus³⁸.

À Percé, ils firent la connaissance d'un sociétaire de la Comédie-Française également exilé et venu travailler durant la guerre pour la société France-Film, François Rozet. Tous les trois se rencontraient très

37. Marcel Raymond à Yvan Goll, 11 mars 1944, cité par André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 3, n. 55.

38. Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, PUM, 1977, p. 12-13. On trouvera dans André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 69-71 et p. 166 et suiv., les passages auxquels faisait allusion S. Lamy.

tôt le matin dans l'anse à Beaufile pour y ramasser des agates. Cette activité devint une sorte de passion pour Breton et l'agate, une constellation importante dans le ciel de la poésie surréaliste. C'est d'ailleurs la passion des agates qui avait amené Breton à Percé :

L'intérêt qu'André Breton portait aux agates aurait été le motif du voyage. Selon Éliisa, c'est en feuilletant un ouvrage de minéralogie que Breton aurait appris que la côte gaspésienne, et spécialement la grève de Percé, recelait de belles agates. La curiosité du poète n'a pas été déçue. Éliisa se rappelle que Breton qui avait l'habitude d'écrire très tôt le matin, vers les six ou sept heures, était pressé à Percé de partir à la découverte des agates que la mer avait rejetées sur la plage au cours de la nuit³⁹.

Rozet, Breton et Éliisa firent le tour de l'île Bonaventure pour y admirer les colonies de fous de Bassan. Ce dernier épisode est magnifiquement évoqué dans les premières pages d'*Arcane 17*, le livre dont la rédaction l'occupera pensant tout son séjour au Québec⁴⁰. Rozet les accompagnait et fit plaisir à Breton en lui récitant de mémoire quelques beaux vers de Baudelaire au milieu du tintamarre des colonies d'oiseaux. Le soir, ils se retrouvaient à l'hôtel de Rozet pour écouter sur son poste à ondes courtes des nouvelles de la France occupée. C'est par l'intermédiaire de François Rozet que Breton fit la connaissance de Pellan, « rencontré sur une grève alors que, "atteints d'agatomanie" comme dira plus tard Pellan, tous quatre s'adonnaient avec passion à la recherche des pierres les plus insolites... Suzanne Guité, sculpteur de Percé, a révélé qu'elle servit de guide à Breton dans la montagne entourant Percé⁴¹ ».

Au cours d'une soirée, peut-être en compagnie de Robert de Roquebrune, Pellan aurait déclaré à Breton que son ambition était de faire la synthèse de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme et du surréalisme, ce que Breton, au dire de Rozet, aurait trouvé tout à fait « absurde ».

Puis leur voyage ramena Breton et Éliisa à Montréal, où ils revirent François Rozet. Breton lui demanda où il pourrait trouver un lieu tranquille pour terminer *Arcane 17*. Rozet leur recommanda quelques villages des Laurentides. Il apprendra plus tard qu'ils se rendirent à Sainte-Agathe, la coïncidence avec les agates de l'anse à Beaufile ayant paru trop belle

39. *Ibid.*, p. 14.

40. André Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1947, p. 15.

41. Suzanne Lamy, ouvr. cité, p. 14.

pour être ignorée. Chaque matin, Breton rédigea *Arcane 17*, dont le cahier manuscrit est dédié à Élisabeth. *Arcane 17* sera publié une première fois chez Brentano's à New York en trois cent vingt-cinq exemplaires avec des illustrations de Matta le 30 décembre suivant, mais il serait surprenant que cette édition ait beaucoup circulé au Québec. L'édition de 1945 était plus accessible. On sait que Duchamp fut responsable de la vitrine chez Brentano's sur la cinquième avenue quand on lança le volume. Duchamp y avait mis un mannequin sans tête vêtu seulement d'un petit tablier de bonne et lui avait fixé un robinet sur la cuisse. La vitrine fit scandale et fut dénoncée par la League of Women et par la Société pour la suppression du vice! Plusieurs éditions d'*Arcane 17* ont paru depuis.

On le voit, durant tout ce séjour, Breton ne contacta ni Borduas, ni Leduc, ni aucun membre du futur groupe automatiste. Longtemps après, en 1953, faisant l'éloge de *Refus global*, il avouera le regretter :

Cette publication était inspirée par notre ami Paul-Émile Borduas que je me console mal de ne pas avoir rencontré durant l'été de 1944 comme je flânais dans Montréal avant de partir pour la Gaspésie ou en revenant de Sainte-Agathe⁴².

Dans *Arcane 17*, Breton décrit le Québec en des termes peu flatteurs, c'est le moins que l'on puisse dire. Il y est question de « l'isolement » de cette « région du Canada » où l'on vit « malgré tout un peu en marge de l'histoire », seule enclave française au sein d'une majorité anglophone. Où l'on vit sans « rancœur », mais où l'on est bien naïf de croire qu'on s'est bien intégré à cette majorité anglophone :

[...] ceux qui sont demeurés ici montrent par leurs gestes et leurs propos qu'ils n'ont jamais pu dépasser tout à fait un stade où leur aventure propre, en tant que groupe, se brouille pour se confondre tant bien que mal avec une autre. [...] L'église catholique, fidèle à ses méthodes d'obscurcissement, use ici de sa toute-puissante influence pour prévenir la diffusion de ce qui n'est pas littérature édifiante (le théâtre classique est pratiquement réduit à *Esther* et à *Polyeucte* qui s'offrent en hautes piles dans les librairies de Québec, le XVIII^e siècle semble ne pas avoir eu lieu, Hugo est introuvable). Les *chars*, comme on appelle ici les autocars, rares et poussifs, ne reprennent un peu d'assurance qu'à la traversée de

42. André Breton, « Où en est le surréalisme ? », allocution donnée à la *Revue des arts et des lettres* de Radio-Canada, dont le texte a été publié dans *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17. Voir fonds Borduas, dossier 110, pour le texte intégral de cette conférence. Voir *La Semaine à Radio-Canada*, 1^{er} au 7 février 1953, vol. III, n° 17, pour des extraits.

ponts couverts d'un autre âge. Cette saison n'a d'ailleurs pas été favorable au tourisme. Les Américains s'abstiennent, à peu d'exceptions près, depuis plusieurs années. Les récentes élections dans la province, qui font passer le pouvoir du Parti libéral à l'Union nationale, entraînent la redistribution de toutes les fonctions publiques et dissuadent de tout projet de vacances aussi bien les gens en place que ceux qui aspirent à leur succéder. Les journaux locaux, qui relatent les nouvelles d'Europe en style volontiers apocalyptique, abondent par ailleurs en informations que leur présentation en pleine page rend dissonantes (« Pendant vingt-cinq nuits consécutives, de vraies pluies de météores illumineront le ciel d'août »), alternant avec des recettes d'aspect sibyllin (« Les rouleaux aux bleuets » : mais ces mots déguisent simplement la tarte aux myrtilles). Tout cela compose, dans l'air admirablement limpide, un écran de protection très efficace contre la folie de l'heure, comme d'une vapeur qui certains matins s'étend à tout l'horizon. (« Alouette, tabac à fumer naturel », dit candidement ce paquet, à l'image d'un oiseau chantant dans les herbes et, dans ce début de chanson qu'il piétine, tout le vieux Valois de Nerval rejaillit pour s'épuiser aussi vite : « Alouette, gentille alouette — Alouette, je te fumerai »⁴³.)

Le 20 octobre, Breton était de retour à New York. C'est peu après qu'il devait faire la connaissance d'Arshile Gorky, rencontré pour la première fois chez Margaret LaFarge Osborn⁴⁴.

L'atelier de la rue Jeanne-Mance

Thérèse Renaud situait au retour de leurs vacances à la ferme des Charbonneau, l'installation de Leduc dans son nouvel atelier⁴⁵. En réalité, les choses ne se firent pas si rapidement. Depuis un certain temps déjà, Leduc rêvait de quitter le boulevard Saint-Joseph. D'une part, follement amoureux, il avait besoin d'un lieu d'intimité et, d'autre part, le fossé se creusait de plus en plus avec ses oncle et tante Gaudry. Il lui fallait déménager. Ce n'est que le 14 novembre qu'il annonça à Guy Viau que sa décision était prise. Le catalyseur semble avoir été une « dispute serrée »

43. André Breton, *ouvr. cité*, p. 13-14.

44. Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *ouvr. cité*, p. 357.

45. « Ces vacances terminées, Fernand Leduc loue, à Montréal, un studio que nous baptisons l'Atelier », Thérèse Renaud Leduc, « Au temps du *Refus global* », *Perspectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28.

dans laquelle Thérèse mit son grain de sel, « au cours d'un banquet, en l'honneur de Maranda, réunissant des gens de la radio » :

[...] les réflexions des parents m'ont fait sentir le fossé infranchissable qui nous sépare et s'aggrave d'heure en heure. Avant que la catastrophe arrive je veux quitter en bons termes. — C'est définitif, je pars — mais où diable trouver le local ?

À partir de là, les choses allèrent rondement. Dès le 25 novembre 1944, un samedi, il quittait le boulevard Saint-Joseph pour s'installer dans l'ancienne chambre-atelier de Charles Daudelin, louée à M^{me} Villandré, mère d'Adrien Villandré, au 2660, rue Jeanne-Mance, n° 10. Tout joyeux, il en annonçait déjà la nouvelle à Guy Viau trois jours avant :

J'ai trouvé un atelier ! Pas comme je l'aurais voulu, mais c'est suffisant pour partir. — J'ai l'ancien atelier de Daudelin, 2660 Jeanne-Mance, app. 10. — J'ai passé une partie de la semaine à me chercher des meubles, j'y entrerai probablement samedi. Continue à m'écrire à boul. Saint-Joseph — je te dirai quand changer. — Comme ça on aura un endroit où réunir les amis !

Leduc, qui rêvait de la formation d'une « petite société » de jeunes peintres, lui avait déjà trouvé une adresse ! Cet atelier va devenir un lieu de rendez-vous fort important pour le groupe. Une fois de plus, le témoignage de Thérèse Renaud sur cet épisode est fondamental :

Autour d'un café, parfois une bière, nous « découvrons le monde » en même temps que les surréalistes. Leurs conceptions actives de la vie nous stimulent ; le côté occulte des êtres et des objets nous fait frémir de joie ! Nous décidons une bonne fois pour toutes que la seule vraie religion est celle de notre cœur et de nos désirs. Nous écoutons de la musique moderne et aussi de la musique nègre. Le petit groupe s'élargit.

Jean-Paul Mousseau, que nous avons rencontré lors d'une exposition au Collège Saint-Laurent⁴⁶, vient maintenant presque tous les soirs à l'atelier. Il a le regard limpide de ses dix-huit ans⁴⁷ et le sens juste des choses. Il griffonne sans cesse, sur un coin de la table, des petits dessins à l'encre de Chine. Bruno Cormier, toujours aux aguets et qui poursuit ses études médicales, lit beaucoup et nous fait part de ses découvertes. Claude Gauvreau, généralement debout et silencieux, se promène à travers la pièce et parfois nous lit un poème. Il y a aussi Pierre Gauvreau qui discute peinture, et Gilles Hénault, philosophie et politique avec

46. Pour Collège Notre-Dame.

47. À partir du 1^{er} janvier 1945.

Fernand Leduc, car un moment nous nous sommes sentis attirés par l'idéal marxiste. Il y a Claude Vermette, si frais, si jeune (il a quinze ans), timide et rêveur.

À la reprise des cours au collège Notre-Dame, Mousseau avait obtenu de n'être plus pensionnaire. Cela lui donna plus de liberté et explique en partie qu'il ait pu fréquenter, à partir de l'automne 1944, l'atelier de Fernand Leduc. Mousseau nous a raconté que c'est chez Leduc qu'il découvrit des publications surréalistes : VVV, *Hémisphère*, *Littérature*. Mousseau y rencontrait des formes d'expression différentes de celles qu'il avait pu apprendre chez le frère Jérôme. Son initiation à l'art moderne se complétait par une initiation à l'avant-garde. Les dessins de Matta ou d'André Masson le touchèrent profondément. Dans l'une de ces publications, des photos des statues de l'île de Pâques l'impressionnèrent tout autant. On trouvera bientôt trace de ces brûlants contacts dans ses propres œuvres.

Avec le temps, Mousseau s'était senti en confiance à l'atelier des Leduc et avait eu de longues conversations avec ses nouveaux amis. Les discussions portaient entre autres sur des matières de foi, de religion. Claude Gauvreau se souvenait que le « Mousse » avait formé le projet saugrenu de « convertir Leduc au christianisme ». Mousseau, formé chez les frères au Collège Notre-Dame, découvrait auprès de Leduc ce que Borduas appellera dans *Refus global* « la brûlante fraternité humaine », dont le christianisme était « devenu la porte fermée ». C'est probablement sous l'influence de ces discussions avec Leduc que Mousseau « se convertit au monisme », pour parler comme Claude Gauvreau⁴⁸.

Ces histoires de religion ont plus d'importance qu'on pourrait le croire dans le climat étouffant de l'époque. Thérèse Leduc en faisait la remarque :

Ces soirées valurent beaucoup d'ennuis à Leduc, car nous passions pour des jeunes peu convenables. Je crois que c'est le fait antireligieux qui choquait le plus, car nous étions fermement attachés à combattre le pouvoir d'abâtissement de la religion et de son emprise sur les esprits. Nous désirions avec ardeur faire tomber les préjugés, construire un homme nouveau, spontané, libre, créateur. [...] Nous faisions peur⁴⁹ !

48. Lettre de Claude Gauvreau à Jean-Claude Dussault, datée de Montréal, le 26 avril 1950 ; dans Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 362.

49. Thérèse Renaud Leduc, art. cité, p. 22-28.

Forums

C'est Bernard Teyssèdre qui a attiré le premier l'attention sur les « manifestations patronées par Borduas dans les séminaires ou les collèges : Joliette, Sainte-Croix, Salaberry-de-Valleyfield, Sainte-Thérèse⁵⁰ », qu'on finit par désigner comme des « forums ». En général, ces manifestations comportaient deux volets : une exposition de tableaux et un « forum », c'est-à-dire une sorte de table ronde au cours de laquelle les élèves avaient le loisir de poser des questions sur l'art moderne à un groupe d'experts. Bien sûr, ce genre de manifestations ne laisse pas beaucoup de traces dans la presse. Comment établir leur chronologie, voire déterminer leur vraie nature sans traces écrites ? Nous classerions la manifestation à l'Externat classique Sainte-Croix qui se tint du 23 au 30 avril 1944 et dont nous avons déjà parlé plus haut dans la suite de l'exposition des Sagittaires plutôt qu'avec les forums.

Faut-il assimiler aussi à ce genre de manifestations l'« exposition de l'École du meuble de Montréal » les 6, 7 et 8 juillet 1944, qui se tint au Séminaire de Joliette et dont le seul souvenir semble être deux petites annonces parues respectivement dans *L'Action populaire* et *L'Étoile du Nord*, le 6 juillet 1944⁵¹ ? Le père W. Corbeil, qui avait déjà démontré son ouverture à l'art moderne, aurait pu être à l'origine de cette manifestation. La date de cette exposition — en plein été — semble exclure qu'elle ait pu s'accompagner d'un débat avec des élèves.

Teyssèdre proposait que le forum de Sainte-Thérèse ait suivi celui de Valleyfield. Nous ne le croyons pas. Écrivant à Guy Viau le 20 avril 1944, Roger Vigneau glissait quelques mots sur la manifestation de Sainte-Thérèse, probablement en écho à ce que Guy Viau lui en avait dit dans une lettre antérieure, malheureusement perdue :

L'expo à Sainte-Thérèse, n'est-ce pas exaltant ? Il y en a une dans ma v[ille] natale. Mais sous les auspices du Flambeau. C'est pourquoi je n'ai pas beaucoup confiance. Celles qui s'occupent de ça sont toutes des « viarges » dans tous les sens du mot. Il faut aller aux jeunes, aux pas snobs⁵².

50. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 243.

51. Respectivement en p. 1 et 2 de ces journaux régionaux.

52. Lettre de Roger Vigneau à Guy Viau, datée d'outre-mer, le 20 avril 1944. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 5, lettre 285.

On peut donc supposer que ce forum de Sainte-Thérèse eut lieu au printemps de 1944, avant la manifestation de Joliette et peut-être après celle de l'Externat classique Sainte-Croix. Nous n'avons que peu de détails sur le forum de Sainte-Thérèse. C'est malheureux, car il semble avoir été particulièrement réussi. C'était l'opinion de Borduas, comme on peut le déduire d'une lettre que Guy Viau lui adressait, le comparant à un autre forum dont nous parlerons aussitôt après: « Il est dommage qu'à Valleyfield, les choses n'aient pas marché comme à Sainte-Thérèse⁵³. » C'était l'opinion de Fernand Leduc: « Il n'y a eu vraiment que celui de Sainte-Thérèse d'emballant⁵⁴. » C'était enfin l'opinion de Claude Gauvreau, qui s'y rendit:

Je me souviens d'avoir assisté au « forum » de Sainte-Thérèse où Lyman, Borduas et Gilles Hénault répondaient aux questions des élèves. Cette expérience de simple spectateur fut l'occasion pour moi d'acquérir un rudiment de dialectique qui devait connaître son plein épanouissement en 1946.

C'est sans doute à ce forum que Gilles Hénault faisait allusion, au cours d'une entrevue, nous indiquant la forte présence cléricale à cette rencontre de collège. Certes, les élèves étaient invités à faire état de leurs difficultés, mais il arrivait qu'un « Notre jeune ami veut sans doute dire... » vint filtrer la question et en changer le sens.

On est un peu mieux renseigné sur la manifestation qui se tint du 21 au 26 octobre 1944 au séminaire Saint-Thomas, à Salaberry-de-Valleyfield, même si le contenu exact de l'exposition n'est pas facile à reconstituer. Dans une lettre à Guy Viau, écrite la veille de l'ouverture de cette manifestation, Leduc expliquait comment les choses allaient se passer:

[...] demain exposition à Valleyfield, j'aurai l'occasion de la [Suzanne Viau] revoir et je te promets de lui vouer un œil attentif [...]. À propos de l'exposition je ne puis m'empêcher d'admirer dans ton frère Jacques le dévouement désintéressé et infatigable [...]. Les difficultés et les inquiétudes n'ont pas manqué jusqu'à la dernière minute, surtout pour les questions de transport. Ce soir tout s'annonce pour le mieux et nous

53. Lettre de Guy Viau à Borduas, datée de Cabano, le 28 octobre 1944. MACM. Fonds Borduas, dossier 166.

54. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 30 janvier 1945. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 2, lettre 141.

espérons le plus amical des forums dans la plus parfaite simplicité. — Demain midi, Borduas, Jacques et moi, partons accompagnés pour « l'accrochage ». Ça nous fera je crois une belle journée. — Je te donnerai des nouvelles du « forum ». Le père Régis sera présent pour répondre à la question toujours palpitante d'actualité « L'art moderne correspond-il à la formule de saint Thomas ? » [...] M. Lortie et M. Choquette viendront également — probablement que Denis [Noisieux?], Jacques Dubuc et Pierre Trudeau et d'autres viendront en excursion de bicyclette... Pierre Gauvreau arrive ce soir, il sera sûrement présent demain⁵⁵...

La mention de Jacques Viau explique sans doute la remarque de Claude Gauvreau, qui croyait, vingt ans après l'événement, pouvoir attribuer à Jacques Viau l'organisation de toutes les manifestations de ce genre : « Alors que j'étais loin d'avoir vingt ans, Jacques Viau organisa des "forums" dans des collèges de la province... », écrivait-il. Pour ce qui est des cyclistes accompagnant notre futur premier ministre, une lettre de ce dernier au même Guy Viau confirme ce que Leduc anticipait la veille de l'exposition :

[...] l'exposition que Jacques organisa à Valleyfield fut un bon succès à mon avis, et le forum fut on ne peut plus sympathique. Denis, Jacques Dubuc et moi avons fait le pèlerinage en bicyclette et nous avons eu un plaisir du diable⁵⁶.

Au dire de Roger Varin, l'exposition comprenait « vingt-six toiles d'artistes de renommée internationale comme Borduas, Lyman, Roberts et quelques-uns de leurs élèves », dont Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Magdeleine Desroches, Guy Viau, Fernand Leduc, Thérèse Renaud, Bernard Morisset et Fernand Bonin.

On est mieux renseigné sur le forum qui accompagna l'exposition⁵⁷. Borduas, Lyman et le père Louis-Marie Régis étaient les experts qui répondaient aux questions de la salle. Apparemment, « une trentaine de personnes de la métropole », dit Varin, s'y trouvaient et intervinrent à l'occasion. Quelques-uns des propos de Borduas ont été rapportés par Varin :

55. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 20 octobre 1944. Fonds Guy-Viau, ANQQ.

56. Lettre de Pierre Elliott Trudeau à Guy Viau, datée de la Harvard University, Cambridge, Massachusetts, le 5 novembre 1944. ANQQ. Fonds Guy Viau, P171/1, cahier 3.

57. Voir Roger Varin, « J'ai écouté des maîtres de l'art moderne », *Le Salaberry*, Valleyfield, 26 octobre 1944, p. 3 ; Bruno Rousseau, « La peinture moderne vue par un profane », *Le Cécilien*, Valleyfield, 13 novembre 1944, p. 9.

Il faut que l'artiste soit fidèle à lui-même et non au monde extérieur [...]. L'art n'est véritablement vie, que s'il est personnel, que s'il est unique. Or le public cherche précisément le contraire dans une œuvre picturale : il cherche à retrouver quelque chose de déjà vu [...]. Il n'existe pas de trucs, de règles pour reconnaître ou définir le beau dans une création artistique ; les seules garanties de bonne appréciation restent votre sensibilité, votre richesse personnelle. [...] Il ne saurait primordialement être question de style, mais question de s'exprimer, soi. Tout est là. Le style vient comme conséquence du soi exprimé.

Probablement le dernier forum en date fut-il celui du Collège Notre-Dame. Il en est question dans ce passage d'une lettre de Fernand Leduc à Guy Viau :

J'ai vu Borduas, mercredi dernier. Il est d'excellente humeur, travaille beaucoup. Je n'ai pas vu ses dernières choses. Elles sont à ce qu'il m'a décrit très figuratives et follement lubriques⁵⁸. Tu as sans doute entendu parler d'un petit forum au Collège Notre-Dame⁵⁹. Il n'y a eu vraiment que celui de Sainte-Thérèse d'emballant. Gagnon et Hertel étaient présents. J'avais une envie folle de gifler. Il paraît que j'ai été insolent. Je ne serais pas surpris de m'être fait dix ennemis. Je n'aurai du moins pas perdu mon temps⁶⁰.

Ce passage doit être interprété avec soin, car il porte quelque peu à confusion. Il porte essentiellement sur le « petit forum du Collège Notre-Dame » et non pas sur celui de Sainte-Thérèse comme on l'a cru. Ce forum du Collège Notre-Dame s'était tenu à l'occasion de l'exposition de fin de semestre organisée comme d'habitude par le frère Jérôme. Mousseau conservait dans ses papiers une petite publication intitulée le *Cancan des arts*, dans laquelle on déclarait qu'« à l'occasion de l'exposition de janvier il se tiendra un "forum", c'est-à-dire une réunion au cours de laquelle chacun peut poser les questions qu'il désire. Les artistes et les autorités en cette matière qui seront présents se feront un plaisir de résoudre vos difficultés ». Les « autorités » étaient évidemment Maurice Gagnon, François Hertel et... Fernand Leduc. C'est à tort qu'on a conclu,

58. Sur ce bref retour de Borduas à la figuration, voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 161 et suiv.

59. Probablement à l'occasion de l'exposition de fin d'année, en juin 1944. Mousseau nous a parlé d'un forum au Collège Notre-Dame sans pouvoir préciser la date.

60. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 30 janvier 1945. ANQQ. Fonds-Guy Viau, P171/1, cahier 2, lettre 141.

à cause d'une malheureuse incise, que ce dernier point s'appliquait au forum de Sainte-Thérèse.

Après cette date, on n'entend plus parler des forums de collège. Une action plus immédiate sollicitait les membres du groupe.

Section des jeunes à la CAS

Pour la première fois, à la Cinquième exposition annuelle de la Contemporary Arts Society, présentée à la Dominion Gallery du 11 novembre au 22 novembre 1944, les exposants sont nettement divisés en deux groupes. Si on s'en remet à un communiqué publié dans les journaux le jour du vernissage⁶¹, les exposants chevronnés étaient P. Doernbach Anderson, Jack Beder, Borduas qui y avait *Carnage à l'oiseau haut perché*, 1943 et *Les écureuils*, 1943, S. Mary Bouchard, Henry Eveleigh, Marguerite Fainmel, Denyse Gadbois, Louise Gadbois, Eric Goldberg, Eldon Grier, Allan Harrison, Prudence Heward, Jack Humphrey, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, John Lyman, Bernard Mayman, Louis Muhlstock, Goodridge Roberts, Marian Scott, Ethel Seath, Regina Seiden, Philip Surrey, Jacques de Tonnancour et Fanny Wiselberg; et les exposants de la relève, au nombre de douze, étaient Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Charles Daudelin, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Bernard Morisset, Jeanne Rhéaume, Lucien Morin, Louise Renaud, André Jasmin et Guy Viau.

On aura noté la présence de Mousseau à cette exposition. Dans un article du *Collégien*, le frère Jérôme reproduira l'un des « portraits » de Mousseau qui lui valut son entrée à la CAS: « [La toile] reproduite ci-contre est la propriété du Collège Notre-Dame. Cette toile a mérité à Jean-Paul son entrée à la "Société des Jeunes Contemporains"⁶². » Il s'agit du tableau que nous signalions plus haut et qui avait abouti dans la collection de Gilles Hénault. Le dessin de Mousseau exposé à la CAS s'intitulait *Les trois compagnons*.

Le Pierre Gauvreau récemment acquis par le Musée des beaux-arts du Canada était très important. Ce tableau a la réputation d'être le premier tableau abstrait de Pierre Gauvreau. Il s'agit de *Pulsion allègre, grave, jaune assoiffée*⁶³.

61. Anonyme, « La Société d'art contemporain », *Le Jour*, 11 novembre 1944, p. 2.

62. Frère Jérôme, « Art vivant... Art vrai? », *Le Collégien*, juin 1944, p. 9.

63. Pierre Gauvreau, *Pulsion allègre, grave, jaune assoiffée*, 1944, huile sur masonite, 55 cm x 76 cm, coll. du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

On mentionne aussi Fernand Leduc comme l'un des exposants. Cela n'est pas exact. Pour comprendre ce qui s'est passé, il faut remonter quelques jours en arrière. Faisant sans doute allusion à une conversation avec Borduas, qu'il avait visité en compagnie de Thérèse, il écrivait, le 3 novembre 1944, à Guy Viau :

Borduas devra très probablement quitter la CAS. Il ne peut pas continuer la lutte, mais cette fois contre les jeunes. Il y eut un jury pour admission de nouveaux membres. Morisset a été accepté par « charité », alors que des croûtes... Borduas a dû s'engueuler avec Jacques de Tonnancour, qui est devenu un crétin parfait, et d'une assurance!...

Tout maintenant va dépendre du jugement pour l'expo du 11. Pour ma part, je suis bien prêt à tout lâcher de ce côté — Il faudra se regrouper. — On ne peut pas tolérer une telle situation⁶⁴.

On l'aura noté, à ce moment, Leduc ne connaissait pas encore le verdict du jury sur son envoi. La remarque sur Bernard Morisset dut toucher Guy Viau, qui admirait son travail⁶⁵. Dans une lettre qu'il écrivit à Borduas peu après, Guy Viau était déjà prêt à suivre Leduc et à quitter la CAS :

Fernand me dit les difficultés que vous rencontrez à la CAS et la bêtise de J. de Tonnancour. Nous devrions quitter cette société sans attendre aucun prétexte, et pour la seule raison que ce n'est pas intéressant⁶⁶.

Quand Leduc écrit de nouveau à Guy Viau le 14 novembre, il est fixé :

Imagine-toi, quatre peintures refusées sur quatre — et deux dessins acceptés. — J'ai retiré les dessins. On ne laisse pas les perles aux cochons... cette société ne m'intéresse plus... Raisins verts?

Bien conscient que sa colère colore son jugement, Leduc propose à son correspondant une critique dévastatrice de l'exposition de la CAS, qui, dit-il, n'apporte plus « rien, rien, rien de neuf » :

64. Bernard Teyssède, art. cité, p. 246.

65. Il écrit le 9 juin 1944 à Roger Vigneau, en parlant de Bernard Morisset : « S'il ne devient pas un grand peintre, ce sera uniquement à cause de questions matérielles. Mais il n'est pas dit qu'il ne le devienne pas, car il est passionné et prêt à tous les sacrifices et surtout à balancer ses parents. » ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/2, cahier 7, lettre 401.

66. Lettre de Guy Viau à Borduas, datée de Cabano, le 6 novembre 1944. MACM. Fonds Borduas, dossier 166.

La vie s'est endormie dans les bras de ceux qu'on a flattés et qui ne cessent de vous la représenter sommeillant dans les recettes qui leur ont valu tant de succès, Jacques ! — Frère Jacques, dormez-vous ? — Borduas seul présentait du neuf, sa petite toile bleue et blanc (écureuil) — seul aussi il était susceptible de présenter véritablement du neuf mais ce peintre peint maintenant sur un format interdit aux expositions de la CAS. — Heureusement pour toi, tes toiles militent dans les rangs des dimensions admises... mais attention, ne grandis pas trop vite... mon petit gars ! De toi aussi une chose neuve, mon portrait (quoique par la facture s'apparentant à tes paysages). — J'aurais voulu dans l'ensemble quelque chose de vraiment neuf. — Les meilleurs choses avec toi (sans flatterie, ton paysage appartenant à Gaby Filion et mon portrait) sont les Borduas. — Les Roberts (toujours beaux mais rerevus, ce n'est pas sa faute), les Lyman (rerevus, c'est sa faute), les Bonin, un Gauvreau (pas des plus personnels), juste un petit dessin de Mousseau, une merveille (les autres ont été refusés, manquant d'intérêt pour le public ; j'en ai acheté deux, de véritables merveilles). — Nos auteurs ordinaires avec l'honnêteté ordinaire, mais peu convaincante, Jacques⁶⁷ se figeant dans un académisme béat. Les Gadbois... on en revient ben ! Daudelin, deux toiles douteuses... Jasmin, d'une vulgarité à vous donner des nausées. — Morin ferait un bon arpenteur pour jeux de patience coloriés. À part ça, vive la CAS et son visage contemporain ! — Tu vois comment la rancœur peut me faire parler...

La critique journalistique fut moins sévère que Leduc. Ne relevons que ce qu'elle dit sur les jeunes. La participation de Daudelin fit l'objet d'un commentaire élogieux, lui dont la « vigoureuse nature morte fut l'une des toiles les plus remarquables de l'exposition⁶⁸ ». François Rinfret était de cet avis :

De tous les jeunes peintres d'abstractions, M. Charles Daudelin est celui dont la pâte est la plus riche ; il y mêle toutes sortes de reflets, ainsi dans une grande nature morte. Même dans ses plus fantaisistes évocations, on retrouve toujours un certain ordre⁶⁹.

67. De Tonnancour ?

68. Anonyme, « Society Holds Art Exhibition », *The Standard*, 11 novembre 1944, p. 4, qui mentionne aussi Borduas.

69. François Gagnon [Rinfret], « De la poésie des choses à l'absence de réalité », *La Presse*, 11 novembre 1944, p. 32, qui mentionne Borduas, mais ni Mousseau ni Pierre Gauvreau.

L'attention de Rinfret fut aussi attirée par «Fernand Bonin [qui] entrouvre une fenêtre aux rideaux orangés sur un paysage de nuit» et par Bernard Morisset, qui «géométrise un paysage qu'il rappelle un peu comme dans une mosaïque». Le critique de *The Gazette* fut aussi généreux pour les jeunes :

Guy Viau y avait un portrait de femme à l'encre de Chine et Mousseau un lavis intitulé *Les trois compagnons*. Bernard Morisset fait preuve d'imagination dans *Paysage orange*, Charles Daudelin et André Jasmin prennent des libertés dans leurs natures mortes. Fernand Bonin expose une église près d'un arbre vert ainsi qu'une nature morte⁷⁰...

C'est Charles Doyon qui couvrit le mieux la participation des jeunes à cette exposition :

Les paysages de Guy Viau ont toujours cette solidité que comporte un sévère arrangement. Un enduit diaphane provoque cette diffusion qui harmonise le tout. Tout en se tenant dans les justes proportions, un bonhomme couché s'agence à merveille aux courbes détentes de ses paysages.

Quand Daudelin s'aventure au domaine de l'abstraction, il nous prouve encore qu'il a de l'étoffe. Dans son abstraction, il se sert du même procédé avec une pâte triée qu'il pare d'arabesques et de découpures, ce qui agrmente une riche profusion de teintes qui se recommande de ses natures mortes.

Bonin entretient un sentiment secret, un goût de fantaisie, quand il dégage l'essence poétique d'un vieux clocher. Sa nature morte est une composition vigoureuse richement sculptée dans un carré d'ombre.

On note aussi chez André Jasmin une amélioration sensible. Ses natures mortes, colorées à souhait fleurissent en opulents bouquets de couleurs. [...] Toute une série d'encres et de dessins d'un vif intérêt complète les envois de nos peintres. Ici Daudelin, là Mousseau avec ce tour de force *Les trois compagnons*⁷¹...

70. Anonyme, «CAS Holding Exhibit at Dominion Gallery», *The Gazette*, 11 novembre 1944, p. 2, qui ne mentionne ni Borduas ni Pierre Gauvreau.

71. Charles Doyon, «CAS 1944», *Le Jour*, 18 novembre 1944, p. 4, qui commente les envois de Borduas et de Lucien Morin, mais ne mentionne pas Pierre Gauvreau.

Jeunes peintres

Du 18 au 29 novembre 1944, sous les auspices combinés du *Quartier latin* et de la Ligue Amérique Française se tenait, dans le hall d'honneur de l'Université de Montréal, une exposition intitulée *Jeunes peintres*, organisée par Gabriel Filion. Y exposaient Marcel Baril, Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Charles Daudelin, Magdeleine Desroches-Noiseux⁷², Gabriel Filion, Pierre Garneau, Pierre Gauvreau, qui y avait trois œuvres, *Au Sahara*, *Esprit marin* et *Jeux*, Julien Hébert, Fernand Leduc, qui y avait *Tableau en bleu*, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau et Guy Viau.

Depuis un certain temps déjà, *Le Quartier latin* avait fait preuve d'une grande ouverture à l'art. Ainsi, non seulement il avait, grâce à Guy Viau, ouvert ses colonnes à Fernand Leduc, mais il avait publié des dessins de Pierre Gauvreau, de Gabriel Filion et de Charles Daudelin dans ses numéros de février et de mars 1944⁷³. Cette exposition faisait pour ainsi dire suite à ces initiatives. Anticipant sur la tenue de l'exposition, dès le 20 octobre, Gabriel Filion, se faisant le porte-parole du groupe, déclarait dans son article du *Quartier latin* que les jeunes ici réunis avaient « fini d'offrir uniquement des promesses » ; qu'ils en avaient assez de se faire reprocher leurs « influences » ; qu'ils étaient déjà en mesure d'offrir « quelques fruits mûrs ». Revenant sur l'expérience de son passage aux Beaux-Arts, il demandait à ses lecteurs de « comprendre le coup de pied géant que nous avons dû donner [... ayant constaté] qu'il existe nombre de moyens faciles de devenir académique⁷⁴ ».

Leduc suivit de près l'organisation de cette exposition. Ayant rompu avec la CAS, il se demanda s'il ne valait pas mieux de reporter ses espoirs sur une initiative de ce genre. Dans sa lettre à Guy Viau du 14 novembre, que nous avons citée plus haut, il se posait au moins la question, sans toutefois perdre son esprit critique :

Exposition du *Quartier latin* en marche. — Je ne doute pas que l'esprit soit meilleur, mais j'ai vu l'ensemble des travaux et je suis convaincu

72. Entre-temps, elle avait épousé Denis Noiseux.

73. *Sans titre*, dessin de Gabriel Filion, *Le Quartier latin*, 25 février 1944, p. 5. *Paysage*, encre de Pierre Gauvreau pour illustrer l'article du père Louis-Marie Régis, o.p., « Art et création », *Le Quartier latin*, 18 février 1944, p. 5. *Tête*, encre de Charles Daudelin, illustre l'article de Fernand Leduc, « Œuvres secondaires de peintres importants », *Le Quartier latin*, 3 mars 1944, p. 5.

74. Gabriel Filion, « La jeune peinture... », *Le Quartier latin*, 20 octobre 1944, p. 5.

que là aussi il y aura quantité de croûtes. — Les Filion, malgré la bonne volonté et la générosité ne sont, hélas, pas de la peinture — encore des Morin, des Bellefleur, des Baril horribles, peut-être un mauvais Benoît (il n'en a jamais fait de bon). De Daudelin je n'ai rien vu, non plus de Jasmin. Par contre il y aura de bons Bonin, des Guy Viau, Magdeleine Desroches, Pierre Gauvreau, (il paraît qu'il y aura des Hébert, j'ai hâte d'en avoir la révélation), de très bons Morisset, des Mousseau et des Leduc. — Je n'ai pas vu le dernier choix. — Mais de toute façon, la figure sera jeune, vivante, et pleine de promesses de fruits mûrs... Je t'en reparlerai⁷⁵.

On aura noté au passage les « fruits mûrs », une allusion à l'article de Filion. S'il faut en croire François Rinfret, un des rares critiques à s'être donné la peine de couvrir cette exposition quelque peu en détail, Filion était le peintre le plus avancé du groupe :

M. Gabriel Filion pousse le principe surréaliste à ses extrêmes conséquences ; sur les toiles de ses confrères, on peut isoler sinon des objets naturels, du moins certaines formes définies, certains motifs. Chez lui, des traînées rouge sang coulent sur du blanc clair ; des taches d'autres couleurs gravitent autour. Il ne s'agit plus d'abstraction, de sujet inspiré même de loin de la nature comme on en trouve du moins dans les dessins de M. Filion. Le peintre a tranché tous les liens avec les choses ; comme on ne peut comparer son œuvre à rien, il est impossible de la commenter⁷⁶.

Rinfret se réfugiait souvent derrière cet argument pour ne rien dire des tableaux abstraits, qu'il ne comprenait pas. Il réservait aussi quelques mots à chacun des autres exposants. Nous ne retiendrons de ses propos que ceux qui concernent les peintres plus proches de Borduas :

M. Bernard Morisset peint une lectrice aux traits nets ; il empâte davantage ceux d'une femme assise dans un jardin. M. Jean-Paul Mousseau cerne ses figures d'un gros trait noir ; il les colore de bleu ou de gris qui ressortent mal de ses fonds très sombres. M. Charles Daudelin peint deux visages de teintes d'olive, en soulevant moins la pâte que dans une nature morte. M. Fernand Bonin montre qu'il peut représenter une femme brune assise ; ses autres toiles sont surréalistes. M. Fernand Leduc revient souvent à un motif qui ressemble à un crochet angulaire.

75. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau datée de Montréal, le 14 novembre 1944. ANQQ. Fonds Guy-Viau, P171/1, cahier 2, lettre 138.

76. François Gagnon [Rinfret], « Peintres en quête de mondes étranges », *La Presse*, 18 novembre 1944, p. 34.

[...] M. Guy Viau suggère de petits paysages vert pomme sous des ciels gris clair. M^{lle} Magdeleine Desroches dépeint une table garnie, dont les détails ressortent plus clairement que ceux de ses jardins. [...] Avec MM. Pierre Gauvreau et Léon Bellefleur, nous retournons au monde surréaliste, qu'il ne faut pas confondre avec le cubisme, où la géométrie oriente le spectateur⁷⁷.

On aura compris que le surréalisme, avec lequel il avait tendance à confondre l'art abstrait, était la bête noire de Rinfret.

Un certain Brabant du *Devoir*, visitant aussi l'exposition, y admira la *Jeune fille* et la *Tête de peintre*, de Charles Daudelin, moins sa *Nappe à carreaux*. Le *rêve d'Esculape* de Fernand Bonin, qui représentait « certains microbes ou cellules grossis comme au microscope », ne l'enthousiasma pas davantage :

Beaucoup d'abstractions sont loin et haut dans la sphère nébuleuse de la surréalité. Dans le genre, les plus représentatives sont *Au Sahara*, *Esprit marin*, *Jeux* de Gauvreau ; *La table garnie*, *Papiers collés*, *Abstraction*, *Le cirque* et *Hyperbole* de Lucien Morin.

Abstraction bleue est une abstraction tellement bleue qu'on n'y voit rien, aucune trace d'abstraction, et tellement abstraite qu'on n'y voit aucune trace de bleu. D'un surréalisme consommé⁷⁸ !

L'auteur ne cite pas le nom du peintre d'*Abstraction bleue*, mais il s'agit très probablement de *Tableau en bleu* de Fernand Leduc⁷⁹.

On aurait pu croire qu'une exposition de jeunes s'adressant aux jeunes aurait soulevé quelques commentaires intéressants parmi eux. Ce ne fut pas vraiment le cas. Georges-Henri Blouin⁸⁰, qui ne mentionnait aucun peintre ni aucune tendance en particulier, se contentait d'un vague plaidoyer en faveur de l'art « avancé ». Pierre-Carl Dubuc, pourtant lié à Filion⁸¹ et qui se fera connaître comme humoriste, nouvelliste et drama-

77. *Id.*

78. De Brabant, « Le salon Pfeiffer », *Le Devoir*, 25 novembre 1944, p. 10.

79. Fernand Leduc, *Tableau en bleu*, 1944, huile sur carton, 26,7 cm x 34,2 cm ; coll. de l'artiste.

80. Georges-Henri Blouin, « Faire confiance à la jeunesse », *Le Quartier latin*, 17 novembre 1944, p. 5.

81. Ils avaient fait leurs études ensemble à Brébeuf, et Filion venait d'illustrer le recueil de poèmes de Pierre-Carl Dubuc, *Jazz vers l'infini*, Montréal, Éditions Pascal, 1944. Voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 131-132. Bourassa a bien de la bonté de voir de la « prudence » et de l'« ironie » dans cet article peu inspiré.

turge, se contenta de faire la preuve de son premier talent⁸². Son article était illustré d'une caricature de Jacques Gagnier qui sera réutilisée plus tard. Elle s'intitulait alors *Science infuse* et présentait les trois étapes qui menaient un bébé de son berceau au chevalet d'une toile abstraite. L'article le plus désolant de la série était signé par un certain Pierre-Paul Julien. Il s'intitulait « Peinture moderne... ridicule! », ce qui n'augurait rien de bon sur son contenu. Il faisait la preuve d'un philistinisme sans bornes. Un tableau en particulier « qui, à mon idée me rappelle fort bien la paire de culottes sur laquelle j'essuyais mes pinceaux l'été dernier lorsque je peignais notre maison d'été », avait déclenché sa bonne humeur. Cette description donne à penser qu'il s'agissait du tableau de Filion, tel que décrit par Rinfret. Puis, comme il arrive souvent chez ce genre de rigolard, il tournait soudainement au vinaigre, accusant les artistes de « rire de nous », et terminait par des menaces :

Très bien, messieurs, si vous voulez rire, riez! faites-nous rire, encore mieux! Mais faites attention de tenter de rire de nous. Ça nous le prendrons plus difficilement⁸³.

Nous avons déjà fait état plus haut de l'article de Gabriel Filion. On pourrait mentionner aussi celui de Jacques Dubuc⁸⁴, qui, au moins, citait Borduas. En réalité, la véritable réaction des jeunes à l'exposition est à chercher sous la plume de Fernand Leduc. Elle n'est pas moins critique, mais, bien sûr, pour des raisons complètement opposées. Tenant parole, il commentait le 22 novembre, au profit de Guy Viau, l'exposition du *Quartier latin*:

De l'exposition du *Quartier latin*, il me reste le souvenir du dévouement impressionnant des organisateurs et l'impression fort agréable d'un train de cloisons blanches aux fenêtres variées et multicolores emportant les rêves de jeunesse. Tout le convoi de nos désirs d'enfance prolongée nous faisait oublier la solennelle colonnade de marbre⁸⁵ où s'immortalise le souvenir des vieilles barbes. — Si je pense à la peinture, alors non, ça ne

82. Pierre-Carl Dubuc, « Les jeunes peintres exposent », *Le Quartier latin*, 10 novembre 1944, p. 1.

83. Pierre-Paul Julien, « Peinture moderne... ridicule! », *Le Quartier latin*, 1^{er} décembre 1944, p. 2.

84. Jacques Dubuc, « L'exposition de peinture », *Le Quartier latin*, 17 novembre 1944, p. 1.

85. Allusion au décor de colonnes creuses du grand hall de l'Université de Montréal, œuvre de l'architecte Ernest Cormier.

tient plus : en dépit de toutes les poussées de sève jeune, de la bonne volonté, de la générosité (portant presque invariablement à faux) de tout le désir de faire œuvre, il résulte de ce compagnonnage un magnifique champ de confusion où les badauds et les moins badauds ne manquent pas de s'enfarger. Il y a déjà assez de confusion sans la favoriser.

La conclusion que Leduc tire de ce constat est remarquable. Il envisageait déjà l'idée d'un regroupement des meilleurs éléments parmi les jeunes peintres. Si l'on avait besoin d'un texte fondateur du mouvement automatiste, le voici :

Le temps est venu, mon cher Guy, de nous grouper et de prendre une attitude non équivoque, d'affirmer des positions franches. — Il faut à tout prix former un groupe, restreint, intransigeant, respectant l'essentiel de l'œuvre d'art et exposant en commun. Toi, Bonin, Gauvreau, Mousseau, Morisset, Magdeleine [Desroches] et moi, voilà qui est suffisant pour monter un « Salon » et nous lier en société. D'autres jeunes se préparent qui renforceront les rangs. J'ai commencé à parler du projet, il semble intéresser. Borduas croit que c'est la seule attitude possible actuellement. Il est évident qu'on lâcherait de ce fait la CAS qui ne nous apporte rien et que l'on capterait toutes les énergies jeunes, laissant les vieilles barbes mourir d'inanition. — Dis-moi toi-même ce que tu en penses. — [...] il faut que chacun de nous travaille et à Pâques, un « Salon » nouveau, jeune, vivant, s'ouvrira. Tu entends, il le faut. — Donne-moi des suggestions pour notre petite société.

Imaginant déjà la structure de sa « petite société », Leduc aborde une question assez délicate. Quel pourrait être le statut de Borduas dans pareille société de jeunes ?

Borduas ne ferait pas partie de notre groupe. — Nous profiterions de ses conseils comme toujours, mais toute l'initiative nous serait laissée. — Il nous serait toujours possible de le posséder comme invité d'honneur⁸⁶.

On aura noté que le « groupe » imaginé par Leduc excluait Charles Daudelin, André Jasmin et Gabriel Filion. Sachant ce qu'il pensait de leur travail, cela n'est pas étonnant. Il incluait Guy Viau, non sans quelques appréhensions des tours que pourrait lui jouer sa « paresse » et le suppliait de ne pas s'encroûter dans le professorat, de se mettre au travail, « la nuit, s'il le faut ». Magdeleine Desroches, Bernard Morisset et Fernand Bonin

86. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 246-247.

sont des choix qui seront à réviser avec le temps. Ils faisaient partie du groupe pour le moment.

Claude Gauvreau a noté que Borduas hésita à suivre Leduc dans son radicalisme d'alors, de peur « de décourager et d'éloigner d'autres jeunes peintres modernes de tendance différente, comme André Jasmin, Charles Daudelin et Gabriel Filion⁸⁷ ». Ce n'est pas l'impression qu'il avait laissée à Leduc : « Borduas a eu une engueulade avec Lyman à mon sujet, il lui a signifié que sa société n'apportait rien aux jeunes et que probablement ces derniers s'en sépareraient. »

Marcel Barbeau

Il n'a pas été beaucoup question de l'École du meuble dans ce chapitre. Pourtant, Borduas venait d'y faire une découverte : Marcel Barbeau. Né le 18 février 1925, Marcel Barbeau, qui venait d'une famille modeste, entra à l'École du meuble à l'automne 1941⁸⁸, après avoir terminé ses études primaires à l'école Louis-Hippolyte-Lafontaine. N'ayant pas terminé sa douzième année, Barbeau se retrouva dans la section d'apprentissage. Ce n'est que trois ans plus tard, à l'automne 1944⁸⁹, que, insatisfait de l'enseignement reçu dans cette section, il demanda d'être muté et se retrouva dans la classe de Riopelle et de Maurice Perron, avec lesquels il se lia d'amitié. Il n'a donc connu Borduas comme professeur qu'assez tardivement : à partir de l'automne 1944.

Barbeau se joignit donc de justesse au groupe qui fréquentait Borduas, rue Napoléon. Borduas était à la veille de son installation définitive à Saint-Hilaire. C'est de cette manière que Barbeau fit la connaissance de Fernand Leduc, des frères Gauvreau, des sœurs Renaud, de Jean-Paul Mousseau et de Françoise Sullivan. Ses prises de contact furent l'occasion de dons ou d'échanges avec ses nouveaux amis. *Oasis* et *Feux follets* furent offerts à Françoise Sullivan à ce moment. *Feux follets*⁹⁰ fait toujours partie de sa collection. *Oasis* a abouti chez son fils l'ayant toujours eu dans sa chambre quand il était enfant. Par ailleurs, Barbeau échangea un de ses dessins inspirés de Matisse avec un *Autoportrait* de

87. Claude Gauvreau, art. cité, p. 59.

88. Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, CECA, 1990, p. 14.

89. *Ibid.*, p. 15.

90. Marcel Barbeau, *Feux follets*, 1945, aquarelle sur papier, 22,3 cm x 29,9 cm, s.d.b.d. : « Marcel Barbeau 45 », coll. Françoise Sullivan, Montréal.

Riopelle⁹¹. Ce dessin le suivit dans tous ses déplacements jusqu'à l'été 1951, à la fin de son séjour à la ferme de Saint-Jean-Baptiste, dont nous reparlerons. Il se perdit alors dans le déménagement qui suivit. Quelle ne fut pas la surprise de Barbeau de le retrouver reproduit bien longtemps après dans un livre de Guy Robert, où on le déclarait appartenir à un médecin. Apparemment, au dire de Guy Robert, consulté par Barbeau, ce médecin le tenait de la collection de Jean-Paul Mousseau⁹² ! Yves Lasnier, qui avait probablement servi d'intermédiaire entre Mousseau et le collectionneur, a confirmé la chose à Barbeau. Dans ce cas, on pourrait penser qu'en datant l'*Autoportrait* de 1944 on le rajeunissait un peu. C'est aussi l'opinion de Guy Robert, qui le date de l'année suivante⁹³.

Chose certaine, Barbeau n'opposera pas les mêmes résistances à l'enseignement de Borduas que Riopelle. Au contraire, Barbeau aura une admiration sans bornes pour son maître et développera rapidement son singulier talent à son contact.

Maurice Perron

Maurice Perron, l'ami de Riopelle avec qui Barbeau se lia à partir de ce moment, est né le 6 juillet 1924. Il étudiait alors l'ébénisterie à l'École du meuble, mais il avait développé une passion pour la photographie et devint le photographe attitré du groupe automatiste. Il documentera visuellement leurs principales manifestations montréalaises et aura une production « artistique » parallèle, qui n'a été exposée que tardivement à la Maison de la culture de La Petite Patrie, du 10 novembre au 3 décembre 1989. Nous le verrons impliqué dans la plupart des prises de position idéologiques du groupe, y compris *Refus global*, qu'il signera et publiera, puisque c'est lui qui créera la maison d'édition Mithra-Mythe.

91. Jean-Paul Riopelle, *Autoportrait*, 1944 (?), encre sur papier, 66 cm x 51 cm, dicit Guy Robert, coll. particulière; identique à l'huile sur toile, 66,3 cm x 51 cm, 1945, coll. Jean-Paul Mousseau, signalé en 1963 dans *J.-P. Riopelle*, film fixe réalisé par l'ONF pour la Galerie nationale du Canada.

92. Aussi surprenant que cela puisse paraître, nous tenons une preuve documentaire du passage de cet *Autoportrait* entre les mains de Mousseau. En effet, dans un film fixe sur *J.-P. Riopelle*, réalisé par l'ONF en 1963, on présentait l'*Autoportrait* de Riopelle (erronément comme une huile sur toile, 66,3 cm x 51 cm, 1945) comme faisant partie de la collection de Jean-Paul Mousseau. La transaction de Lasnier avec le médecin en question a dû suivre cette date.

93. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 31.

Le problème principal posé par la présence de Perron au sein du groupe automatiste tient à son activité de photographe. Bien qu'on utilisera constamment ses photographies pour documenter les événements du groupe — presque toutes les photos qui illustrent *Refus global* sont de lui — ou, comme ce fut le cas de Barbeau notamment, pour constituer des archives visuelles de ses tableaux, d'autant plus précieuses que certains de ces tableaux furent perdus ou détruits par la suite, personne, pas même lui (?), ne semble avoir pensé qu'une exposition automatiste aurait pu comporter des photographies. Avait-on jugé que ses photographies n'avaient pas la qualité nécessaire? Alors, pourquoi les utilisera-t-on dans un document aussi crucial que le manifeste? Non, la raison de cette absence est à chercher, nous semble-t-il, dans une tout autre direction. Les photographies «artistiques» de Perron n'étaient ni plus mauvaises ni beaucoup meilleures il est vrai que les photos de ses contemporains et appartiennent à une tradition qui remonte à Ansel Adams, comme ses photos du rocher Percé par exemple. Si on n'a pas perçu ses photographies comme des œuvres d'art au même titre que les dessins d'un Mousseau ou les tableaux de Barbeau ou de Leduc, cela tient d'une part à la conjoncture des milieux d'avant-garde au Québec qui à l'époque n'étaient pas encore prêts à considérer la photographie comme un art et plus profondément, d'autre part, à la nature même du signe photographique. On pourrait appliquer au cas de Perron ce que Roland Barthes disait de la photographie en général :

[La photographie] est une sorte de parente pauvre de la culture ; personne ne la prend en charge. [...] La photo est victime de son sur-pouvoir ; comme elle a la réputation de transcrire littéralement le réel ou une tranche de réel, on ne s'interroge pas sur son véritable pouvoir, sur ses véritables implications⁹⁴.

Ou bien on la considère comme une pure transcription mécanique du réel, comme c'est le cas de la photo de reportage notamment, ou bien on en fait un équivalent de la peinture. Dans l'un et l'autre cas, on passe à côté de ce qu'est la photographie. Il est évident que même une photo de reportage suppose un choix de la part du photographe, voire un choix idéologique. Par ailleurs, une photo d'art fait appel à de tout autres moyens que la peinture. Comme dit encore Barthes, la photographie « ne

94. Roland Barthes, « Sur la photographie », *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 329.

peut pas copier [l'art] aussi bien que la peinture parce que son référent, c'est-à-dire l'objet qu'elle photographie, est vécu comme réel par celui qui regarde la photo. Il y a là une contrainte très forte. C'est pourquoi la photographie ne peut pas être un art comme la peinture⁹⁵ ».

On pourrait donc dire que, paradoxalement, dans le cas de Perron, ce sont sa pratique du reportage photographique au sein du groupe et l'accent mis quasi exclusivement par ce même groupe sur la peinture (même la sculpture est traitée en parent pauvre) qui expliquent la négligence dont on a entouré la part artistique de son œuvre photographique.

95. *Ibid.*, p. 330.

1945

Revue Bleu et Or

Il n'y aurait pas matière à ouvrir ce chapitre sur l'année 1945 par une « revue » d'étudiants, n'eût été la participation de Françoise Sullivan à l'événement. S'étant tenue les 29, 30 et 31 janvier 1945 au théâtre His Majesty's, la revue Bleu et Or fut accompagnée d'un battage publicitaire sans précédent, faisant espérer un spectacle mirobolant, auquel la participation des « ballerines de Mademoiselle Sullivan » ne pouvait donner que le plus grand éclat¹. Françoise Sullivan, toujours étudiante aux Beaux-Arts à ce moment, fut responsable de la chorégraphie de deux pièces du répertoire classique : *L'invitation à la valse* de Weber et la *Rhapsodie hongroise n° 2* de Liszt, qu'elle traita avec humour, comme il se devait, vu la circonstance. Apparemment, le reste du spectacle, fait de petits sketches, satires, chœurs et danses, déçut. L'on se contenta en général de comptes rendus descriptifs peu compromettants, tantôt sympathiques, tantôt plus critiques². Seules les chorégraphies de Françoise Sullivan semblent avoir fait l'unanimité des commentateurs.

La critique d'un certain Gérard Manvu³, publiée dans *Le Quartier latin*, fut franchement hostile et déclencha une polémique avec les organisateurs

1. Anonyme, « Revue Bleu et Or au His Majesty's », *Le Quartier latin*, 19 janvier 1945, p. 3 ; Annonce, *Le Quartier latin*, 19 janvier 1945, p. 6 ; anonyme, « La revue Bleu et Or », *Le Petit Journal*, 21 janvier 1945, p. 37 ; Paul Vaillancourt, « La revue Bleu et Or. La renaissance d'une tradition », *Le Quartier latin*, 26 janvier 1945, p. 1 ; anonyme, « Dixième revue Bleu et Or. L'envers des décors », *Le Quartier latin*, 26 janvier 1945, p. 3 ; anonyme, « La 10^e revue Bleu et Or », *La Patrie*, 27 janvier 1945, p. 34 ; anonyme, « Au His Majesty's », *La Presse*, 29 janvier 1945, p. 10 (photo de Françoise Sullivan) ; anonyme, « Revue Bleu et Or au His Majesty's », *Le Canada*, 29 janvier 1945, p. 7 ; anonyme, « La revue Bleu et Or au His Majesty's », *Le Devoir*, 29 janvier 1945, p. 6 ; anonyme, « At His Majesty's », *The Gazette*, 31 janvier 1945, p. 3.

2. Anonyme, « La 10^e revue Bleu et Or des étudiants », *La Presse*, 30 janvier 1945, p. 8 ; L. P., « Au His Majesty's La revue Bleu et Or de nos étudiants », *La Patrie*, 30 janvier 1945, p. 15 ; G.-H. B., « La revue Bleu et Or », *Le Quartier latin*, 2 février 1945, p. 5 ; Jacques Léger, « La revue Bleu et Or », *Le Bloc*, 8 février 1945, p. 8 ; anonyme, « Au micro et sur les planches. Le théâtre », *RadioMonde*, 3 février 1945, p. 5.

3. Gérard Manvu, « Bleu et Or », *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5.

de la revue, nuls autres que Jacques Hébert et Jean-Louis Roux⁴, auxquels Roger Rolland⁵ vint prêter main-forte. Il s'agissait d'un groupe de fins esprits quelque peu redoutables et le pauvre Manvu ne s'en relèvera pas. Il avait fait l'erreur de critiquer un spectacle où l'un de ses sketches avait été refusé. On ne se priva donc pas de mettre en doute son impartialité. Retenons le nom de Jean-Louis Roux dans cette histoire. Il sera question de lui plus loin à propos d'une autre polémique de plus de conséquence pour notre propos mettant en cause les «surréalistes» montréalais.

Daudelin au Collège Saint-Laurent

On savait depuis l'automne de l'année précédente que Charles Daudelin préparait une grande exposition pour le printemps. Il y travaillait alors et elle devait comporter autant de la peinture que de la sculpture⁶. À ce moment, il travaillait pour les Compagnons de Saint-Laurent, créant les décors de leurs pièces, tout en ayant élu domicile dans une sorte de grenier appartenant aux comédiens de la troupe :

Il créa les décors pour la troupe des Compagnons qui lui valurent les commentaires élogieux des critiques. Tout au long de son association avec la troupe, il vécut tranquillement dans le grenier de la maison des comédiens et se laissa pousser la barbe. Il mangea, dormit et peignit dans un espace de huit pieds carrés⁷.

Les éloges de ces décors de théâtre auxquels on faisait allusion pourraient se résumer à ce qu'en disait Éloi de Grandmont quelques mois plus tôt :

On connaît surtout de Daudelin des décors de théâtre pour les Compagnons de Saint-Laurent dont les plus beaux sont ceux qu'il a exécutés pour le *Noé* d'André Obey. Il fit ensuite les décors du *Jeu de l'amour et*

4. Les organisateurs de la revue *Bleu et Or*, « À propos de la revue *Bleu et Or* », *Le Quartier latin*, 16 février 1945, p. 2 ; *id.*, « Hilla Malvu ou Halla Mallu », *Le Quartier latin*, 16 février 1945, p. 2 ; un des organisateurs de *Bleu et Or*, « Réponse à Gérard Manvu », *Le Quartier latin*, 16 février 1945, p. 2 ; et Gérard Manvu, « Mise au point », *Le Quartier latin*, 23 février 1945, p. 2.

5. Roger Rolland, « *Bleu et Or* », *Le Quartier latin*, 16 février 1945, p. 4.

6. Voir anonyme, « Charles Daudelin », *JEC*, 10^e année, n° 11, novembre 1944 : « Au moment où j'écris ces lignes, il prépare une exposition qui comprendra cent morceaux : toiles, dessins, sculptures, gouaches, aquarelles. »

7. Voir Richard Dagnault, « Montreal Artist at 25 Will Study in France », *The Herald*, 20 septembre 1946.

du hasard de Marivaux, puis ceux des *Mouches* de Jean-Paul Sartre et du *Viol de Lucrèce* d'André Obey. Ces deux dernières pièces n'ont pas été représentées, mais comme on projette de les donner plus tard à Montréal, les décors n'ont peut-être pas été dessinés tout à fait inutilement⁸.

Quand, en mars 1945, son exposition se tint dans le hall d'entrée du Collège Saint-Laurent à Montréal, la décision d'éliminer la sculpture de cette présentation avait été prise. Il n'en resta pas moins qu'il s'agissait d'une exposition que l'on pouvait à bon droit qualifier, comme fit son ami Éloi de Grandmont, critique au *Canada*, de « considérable ». Il lui sembla même qu'« apparemment [c'était] la plus importante exposition qu'un peintre de la jeune génération ait mise sur pied au Canada ». Même si ce n'était pas sa toute première exposition solo, comme il le croyait, c'était tout de même une réunion impressionnante de près de quatre-vingts tableaux — soixante-dix-sept, précisera Jacques Delisle quelques jours plus tard. Réfléchissant sur les lieux de l'exposition, de Grandmont s'étonnait de la méfiance des galeries commerciales à l'égard des jeunes peintres, quand un peintre comme Charles Daudelin avait réussi à vendre « quatorze de ses œuvres en un seul soir ». Apparemment, le succès du premier soir se confirma dans les jours suivants.

« Le succès fut extraordinaire, écrira l'année suivante Jean Ampleman. Des cent tableaux qu'il exposa, il ne lui en revint qu'une douzaine, dix aquarelles et une couple d'huiles⁹. » De Grandmont définissait ensuite l'exposition comme « une rétrospective qui débute en 1930 — Daudelin avait alors neuf ans — pour se terminer aux toiles tout à fait récentes de 1945 ».

Cherchant ensuite des arguments pour convaincre le public de l'importance de la contribution de Daudelin, l'auteur faisait appel à un argument d'autorité :

[...] si l'on a besoin de quelques références pour se sentir en confiance, je dirai que Fernand Léger, un des plus grands peintres français contemporains, a remarqué le talent de Charles Daudelin et qu'il s'y est même sérieusement intéressé.

Sur l'exposition elle-même, notre critique n'était pas très explicite, cherchant plutôt à définir le tempérament de Daudelin, peintre :

8. Éloi de Grandmont, « Daudelin, prix de peinture », *Le Canada*, 17 avril 1946, p. 9.

9. Jean Ampleman, « Une heure avec Daudelin », *Notre temps*, 2 février 1946, p. 5.

Les principales qualités de ces tableaux sont, à mon avis, la qualité de leur construction, la finesse, mais surtout la force de leur dessin. Les sujets ont une importance assez quelconque pour le moment; il s'agit plutôt d'équilibrer et d'organiser entre elles des formes figuratives ou non. Des couleurs riches, somptueuses à certains moments, mais peu de fantaisies qui n'aient une explication raisonnée ou vivement sentie. Un art inventif [...], surtout dans les moyens d'expression, non dans les objets, car ceux-ci seront éternellement les mêmes et de ce fait d'importance secondaire¹⁰.

Jacques Delisle commenta aussi cette exposition. Certes, ce critique qui sera la bête noire des automatistes fit souvent preuve de fermeture à l'art moderne. Daudelin, qui n'aimait pas beaucoup les critiques, n'échappa pas complètement à ses condamnations. Comme souvent, par contre, les critiques hostiles sont souvent plus utiles à l'historien que les critiques favorables. C'est un fait qu'on trouve sous la plume de Delisle des détails qu'on chercherait en vain sous celle d'Éloi de Grandmont, à commencer par quelques titres de tableaux:

Charles Daudelin a exposé quelque soixante-dix-sept de ses œuvres dans le hall d'honneur du Collège Saint-Laurent. L'exposition était de belle tenue: huiles, dessins, gouaches, aquarelles, lavis; on reconnaît chez Daudelin une facilité de production qui n'atteint pas pour cela «la somptuosité» qu'on lui accorde¹¹.

Quelqu'un a pu féliciter Daudelin d'avoir créé des œuvres qui rappellent «le fouillis admirable» de la nature. Le fouillis ne fait certainement pas défaut, et dans la nature et chez Daudelin; mais pour être admirable, dame, c'est autre chose!

[...] Daudelin a réussi de «beaux désordres» [...] en peignant des scènes où «la folle du logis» est laissée à elle-même, sans que la raison pense même à intervenir. *Tempête* est du genre, aussi ses aquarelles et lavis qui représentent son atelier de New York et son studio. Là Daudelin se fiche du formalisme et nous montre les choses telles qu'elles sont dans les sujets qu'il traite: en désordre. Du même genre: *Le divan rouge*, *La fenêtre* et *Intérieur*. Il y a un désordre qui plaît.

Daudelin a réussi de «beaux désordres». Mais il a par contre à son crédit de piètres fouillis. Et c'est le terme. Il y a désordre et désordre, comme il y a fouillis et fouillis. Et, à mon sens, ses «compositions» où

10. Éloi de Grandmont, «Le succès de l'exposition Daudelin qui a lieu au Collège de Saint-Laurent», *Le Canada*, 5 mars 1945.

11. Le «on» désigne son confrère Éloi de Grandmont.

tout sujet fait systématiquement défaut (entre nous, cela est-il réellement possible?) nous empêchent de donner le jugement total favorable que nous inciterait à porter sur son œuvre entière le talent dont il fait preuve dans ses natures mortes. Non, ces « compositions » diverses n'ont pas cette harmonie de couleurs, de formes, de lignes que l'on voudrait y trouver, en désespoir de cause. Elles sont de pauvres juxtapositions tout aussi monotones les unes que les autres de coups de pinceau, les uns généreux, les autres moins¹².

Nous l'avons vu, les acheteurs ne furent pas impressionnés par les jugements soi-disant équilibrés de Delisle. L'exposition avait remporté un indéniable succès financier, assez pour permettre à Daudelin un second séjour à New York. C'est en effet ce que l'on apprend dans un autre article d'Éloi de Grandmont, publié l'année suivante :

L'an dernier, il a tenu une exposition importante, sa première exposition personnelle à Saint-Laurent. Le succès artistique et financier de cette première grande exposition lui permit d'aller à New York, où il compléta son éducation artistique par la visite des grands musées et des expositions. Fernand Léger s'intéressa à lui d'une façon spéciale, ce qui n'était pas du tout dans les habitudes de l'artiste, qui, aux États-Unis, n'accepte aucun élève. Daudelin devint un familier de l'atelier de Léger et il y fit même plusieurs dessins qu'il exposa par la suite à Montréal. Il revint de New York avec l'intention de partir le plus tôt possible pour Paris¹³.

Cette remarque est intéressante car elle permet de situer correctement dans le temps le second séjour de Daudelin à New York, peu de temps avant la seconde visite importante de Léger à Montréal, dont nous parlons plus loin.

62^e Salon du printemps

Le 62^e Salon du printemps se tint à la Art Association of Montreal du 5 au 22 avril 1945. Riopelle y avait *Après-midi d'hiver (Carré Saint-Louis)*, une huile offerte à quarante-cinq dollars, donc encore, si l'on se fie au titre, un tableau figuratif. Barbeau et Mousseau y étaient également représentés, dans le cas de Mousseau par un tableau religieux ! Le catalogue indique en effet au n^o 166 qu'il y avait une huile intitulée *Le*

12. J[acques] D[elisle], « Daudelin, Lyman et Roberts », *Le Devoir*, 12 mars 1945.

13. Éloi de Grandmont, « Daudelin, prix de peinture », art. cité, p. 9.

Christ se livre, offerte à trente-cinq dollars¹⁴, et que le tableau de Barbeau s'intitulait *Convoitise*, une huile, beaucoup plus non-figurative que tout ce qu'il avait fait jusqu'alors¹⁵, offerte à quarante dollars. Prudence Heward, Louis Muhlstock, Goodridge Roberts, avec la collaboration de Mostyn Lewis de la Art Association, composaient le jury moderne en place pour la première fois cette année-là¹⁶.

La participation des jeunes peintres fut parfois commentée par la presse, mais pas nécessairement celle de nos futurs automatistes. François Rinfret se contenta d'une description sèche des envois de Jasmin et de Viau :

M. André Jasmin revêt de rouges et de jaunes vifs sur un fond très sombre ses *Trois danseurs* qu'il cerne d'un gros trait noir. [...] ceux qui préfèrent des fruits moins exactement copiés¹⁷ les trouveront dans la *Nature morte aux citrons* de M. Guy Viau¹⁸.

Éloi de Grandmont retint un plus grand nombre de noms, s'accordant cependant pour l'essentiel avec le choix de son confrère de *La Presse* :

Les exposants les plus dignes d'intérêt sont à mon avis [...] André Jasmin qui expose une toile de grand format : *Les trois danseurs*¹⁹, d'une composition audacieuse malgré les apparences et d'un dessin vigoureux ; Guy Viau qui s'est remis au travail dans des dimensions qui lui donnent plus d'aisance qu'autrefois. Son audace est toujours retenue et le sérieux, la rigueur sont des garanties de son aboutissement. [...] Il faudrait parler aussi de Lucien Morin, Jean-Paul Mousseau, Jean Léonard, Pierre Garneau, M^{me} Louise Gadbois, Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Brandtner, Jeanne Rhéaume, qui tous, pour des raisons souvent bien différentes, ont un grand intérêt. Inutile de dire que c'est sur eux que compte la peinture de demain, beaucoup plus que sur les poussiéreux grands maîtres qu'il n'est plus nécessaire de nommer²⁰.

14. Les archives de Mousseau conservent une diapositive de ce tableau.

15. Malheureusement détruit aujourd'hui.

16. Le jury « académique » de la même année comprenait Richard Jack, Adrien Hébert, Sheriff Scott et, représentant la Art Association of Montreal, le D^r J. W. Hickson.

17. Que ceux de M. de Graf Cogenhope, mentionné juste avant.

18. François Gagnon [Rinfret], « Toutes les tendances sont passées en revue », *La Presse*, 7 avril 1945, p. 31.

19. Reproduit avec la légende suivante : « André Jasmin a déjà été remarqué comme l'un des peintres les plus sérieux de sa génération. Il appartient à un groupe de jeunes artistes en réaction contre cet académisme qui fut pendant longtemps l'élément exclusif du Salon du printemps. »

20. Éloi de Grandmont, « Du nouveau au Salon du printemps », *Le Canada*, 9 avril 1945, p. 8.

Ce parti pris pour les « jeunes » honorait Éloi de Grandmont, même si on ne voit pas comment M^{me} Gadbois et Fritz Brandtner, tous deux alors âgés de quarante-neuf ans, pouvaient entrer dans cette catégorie.

On ne pouvait attendre beaucoup de Jacques Delisle, puisqu'il ne consacre que quelques lignes philistines à la section moderne d'un long article. Il mentionne tout de même *Les trois danseurs* de Jasmin et *Jaillissement magique* de Lucien Morin, mais tout juste pour dire que leur toile « ont le seul intérêt de nous montrer une fois de plus ce que "les modernes" peuvent nous donner²¹ ». Rien ne justifiait ce ton faussement blasé à propos des œuvres de ces jeunes peintres qui introduisaient au moins de la couleur et des formes un peu plus audacieuses dans une exposition qui suintait l'ennui, année après année. Mais cela vous donnait des airs de grand connaisseur qui en avait vu d'autres et qui ne se la laissait pas faire par tous ces « modernes ».

Robert Ayre, enfin, mentionna aussi les « danseurs sauvages jaunes, bleus et rouges d'André Jasmin » dans son article de *Canadian Art*²².

Il est donc remarquable que les envois de Riopelle, de Barbeau et de Mousseau n'aient fait l'objet d'aucun commentaire. Par rapport à leurs balbutiements, l'œuvre de Jasmin faisait beaucoup plus sûre d'elle-même.

Rencontre de Leduc et de Breton à New York

« La présence à New York de Louise Renaud, Françoise Sullivan, Mimi Lalonde y facilitait les brèves incursions de Leduc, venu avec Bruno Cormier visiter le Museum of Modern Art, les expositions Matta, Gorky, Donati et Tanguy²³. » Cette petite phrase de Bernard Teyssèdre demande quelques commentaires.

Nous l'avons vu, Louise Renaud était déjà à New York à ce moment, voire à l'emploi de Pierre Matisse. Malgré une brève excursion à New York au printemps 1945, nous ne croyons pas qu'il soit juste de dire que Sullivan était déjà installée à New York à ce moment-là. Nous l'avons vu, elle était à Montréal pour la revue *Bleu et Or*. Sur Mimi Lalonde, nous n'avons aucun renseignement.

21. Jacques Delisle, « Les expositions », *Le Devoir*, 13 avril 1945, p. 3.

22. Robert Ayre, « Choose Your Own Jury! This Year's Spring Show in Montreal », *Canadian Art*, vol. II, n° 4, avril-mai 1945, p. 155-157 (illustré).

23. Bernard Teyssèdre, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 250.

Quoi qu'il en soit, la liste des expositions visitées par Leduc et Bruno Cormier proposée par Teyssèdre fait du sens. Gorky exposait du 6 au 31 mars 1945 chez Julien Levy. C'était la première exposition particulière de Gorky à cet endroit. On sait qu'il y présentait surtout ses peintures « voilées » de 1942-1944, à savoir *Water of the Flowery Mill*, 1944, *How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life*, 1944, *The Pirate I*, 1942, *One Year of the Milkweed*, 1944, *Love and the New Gun*, 1944 et *The Sun, the Dervish in the Tree*, 1944²⁴. Breton lui avait rédigé une préface²⁵ dans laquelle, anticipant sa propre *Ode à Charles Fourier*, il plaçait Gorky tout entier sous le signe de l'analogie triomphante. Leduc n'avait pas été très impressionné par la présentation de Gorky. « Il était, de son exposition, sorti désarmé, outré; que pouvait-on découvrir là de surréaliste²⁶? » Rétrospectivement, Leduc explique sa réaction à la lumière du conflit Gorky-Matta :

Nous avions d'ailleurs établi des échanges avec les surréalistes à New York. Personnellement, j'y suis allé rencontrer Breton. La rencontre n'a pas été absolument convaincante. C'était l'époque où Breton était en rupture avec Matta à qui il préférait Gorky, alors que nous, nous étions des fans de Matta. C'était quand même Matta qui avait illustré *Arcane 17*. Seulement, entre-temps, il est arrivé des histoires — Matta est parti avec la femme de Gorky ou quelque chose comme ça. Si bien que quand je suis allé à New York, j'ai trouvé très curieux que tout à coup Matta soit si bas et Gorky si haut. Je suis allé voir l'exposition de Gorky, que j'ai trouvée bien mais sans plus, étant donné l'admiration que j'avais alors pour Matta. Aujourd'hui, mon admiration va davantage à Gorky qu'à Matta, mais c'est une autre histoire²⁷.

C'est au cours de ce séjour new-yorkais que Leduc demanda « une entrevue à Breton [et] fut reçu le jour de Pâques, à l'heure de la messe ». Comme il le dit, il ne sortit rien de bien convaincant de cette rencontre. Il aurait voulu entendre de Breton lui-même les raisons qui lui faisaient préférer Gorky à Matta, lui définir l'automatisme de Gorky, dont les « peintures voilées » abondent en effets de hasard apparemment peu contrôlés (pigment appliqué en couches, extrêmement minces et fluides

24. Melvin P. Lader, *Arshile Gorky*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 85 et 89.

25. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 199-201

26. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 251.

27. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 24-25.

créant, à l'huile, des effets d'aquarelle, nombreuses coulures apparentes, parties de la toile laissées nues), par comparaison à l'univers hallucinant mais parfaitement défini de Matta, avec ses perspectives multiples, ses percées sur l'au-delà, ses personnages sadomasochistes inspirés de l'art océanien... Au lieu de cela, Breton ne voulut parler que des chances d'implanter son influence au Canada... chances que, on l'a vu, il venait de manquer l'été précédent²⁸.

Sur la question des mérites respectifs de Gorky et de Matta, Breton aurait pu renvoyer son jeune visiteur canadien à sa préface de l'exposition Gorky. Breton y affirmait tout d'abord que Gorky était le seul peintre «surréaliste» — Gorky n'a jamais été complètement d'accord avec les surréalistes, mais il accepta avec grâce le soutien international de Breton — à se garder encore «en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre *devant* elle». Alors qu'on aurait pu penser que cette prise de position aurait suffi à l'exclure du surréalisme, Breton ajoutait qu'il n'en était rien, car Gorky n'utilisait jamais la nature comme «fin», mais seulement comme «tremplin»: «Pour la première fois, la nature est traitée ici à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes sensibles antérieures de l'artiste viennent apposer leur grille, à la découverte du rythme même de la vie.»

La nature jouait donc dans l'œuvre de Gorky le rôle d'une sorte d'écran de projections où «le flux des souvenirs d'enfance et autres», particulièrement riches et dramatiques dans le cas du passé arménien de Gorky, déterminait la nature des rapprochements et des analogies à l'œuvre dans ses tableaux. Breton citait *The Liver is the Cock's Comb*, 1944, comme «la grande porte ouverte sur le monde analogique», porte ouverte par Fourier au siècle précédent, mais où étaient passés depuis Rimbaud et Lautréamont. Or dans le monde visuel propre à la peinture de Gorky, poursuivait Breton, l'analogie produit l'«hybride»:

J'entends désigner par «hybrides» les résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion.

Ces idées développées par Breton à propos de Gorky étaient parfaitement cohérentes avec le surréalisme. Breton reprendra l'éloge

28. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 251-252.

inconditionnel de la pensée analogique dans *Signe ascendant*, en 1947. Comment ne pas croire que cette pensée analogique convenait bien plus à Matta qu'à Gorky et que, en fait d'«hybrides», Matta n'avait pas son pareil?

Si Leduc avait pu soupçonner quelque chose des méthodes de travail de Gorky, qui basait ses tableaux sur des dessins préalables mis au carreau, il se serait sans doute encore posé plus de questions sur le caractère véritablement surréaliste de Gorky! À moins de supposer, avec José Pierre, que «l'intervention automatique de la couleur se greffant ici sur le support du graphisme automatique, les chances de surprise et d'émerveillement s'en trouvent multipliées». José Pierre croit en effet que «l'automatisme s'épanouit d'autant mieux qu'un *soutien rythmique* lui est fourni, comme dans le jazz authentique²⁹». N'est-ce pas ce que l'expérience des gouaches de 1942 de Borduas tendait à démontrer? N'est-ce pas aussi ce que les expériences matiéristes récentes de Leduc semblaient mettre en question?

Par ailleurs, des rumeurs avaient-elles commencé à circuler dès cette époque³⁰ sur les infidélités d'Agnes Gorky avec Matta? Même en admettant que ce fut le cas, qu'est-ce que cela pouvait bien avoir à voir avec l'œuvre de Matta, qui venait de faire les illustrations d'*Arcane 17*?

Sur la question des mérites esthétiques respectifs de Gorky et de Matta, il y avait moyen de trancher directement: Matta exposait au même moment chez Pierre Matisse, du 12 au 31 mars 1945. Son exposition s'intitulait *1944-Matta-1945* et était consacrée à sa production récente. Il y avait *The Onyx of Electra*, 1944, *Le poète (Un poète de notre connaissance)*, 1944-1945, qui est un portrait d'André Breton, et *X-Space and the Ego*, 1945³¹. Cette exposition témoignait d'un changement important dans la peinture de Matta. Il s'en est expliqué lui-même:

[...] j'ai reçu une sorte de choc quand je me suis rendu compte de ce qu'était la guerre, et les camps de concentration, et j'ai approfondi ma prise de conscience. J'ai essayé de ne pas faire appel à ma morphologie personnelle mais à une morphologie sociale.

29. José Pierre, «Arshile Gorky: "Le foie et la crête du coq"», dans Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 368.

30. Au printemps 1945? Cela nous semble bien tôt et il est certainement exagéré de dire que Matta était déjà «parti avec la femme de Gorky» à ce moment-là. Agnès Gorky ne quittera leur maison de Sherman avec ses enfants que quelques jours avant le suicide de Gorky, le 21 juillet 1948. Voir Melvin P. Lader, *ouvr. cité*, p. 104-105.

31. Coll., *Matta*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 278.

Cette prise de conscience le ramena à la figure humaine et l'éloigna de l'ésotérisme, dans lequel Breton tentait de s'évader durant et immédiatement après la guerre³². Surtout, ces nouvelles préoccupations sociales faisaient contraste avec les préoccupations tout individuelles de Gorky.

Même si l'exposition Tanguy au même endroit était annoncée pour avril dans un numéro de *View*, elle n'eut lieu que du 8 mai au 2 juin 1945, probablement trop tard pour que Leduc et Cormier la voient³³. Il est vrai qu'il y avait des Tanguy à une exposition intitulée *European Artists in America* qui se tint au Whitney Museum, encore logé un peu à l'étroit dans ses locaux de la 8^e Rue, à New York, du 13 mars au 11 avril. Comme un critique de *View* l'avait fait remarquer, il s'agissait d'une exposition pour ainsi dire « encyclopédique » où les contributions majeures de Masson, Tanguy et Ernst risquaient d'être un peu noyées dans la masse. Tanguy n'y présentait pas moins de cinq huiles : *Les autres chemins*, 1943, *Deux fois du noir*, 1941, *Divisibilité indéfinie*, 1943, *Un lieu oblique*, 1941 et *Un peu après*, 1941. Il serait surprenant que Leduc ait manqué cette exposition très riche du point de vue surréaliste. Breton y avait des poèmes-objets. Chagall, Dali, Donati, Ernst, Masson, Matta et Seligman y étaient aussi représentés³⁴.

Enrico Donati exposait aussi chez Durand-Ruel, 12, 57^e Rue Est, du 6 au 31 mars 1945³⁵. *Art News* reproduisait de lui *Le feu Saint-Elme et le feu follet* et mentionnait *Oracle* et *La métamorphose* parmi les œuvres exposées. Nous ignorons si Leduc avait pu prendre connaissance de la préface que Breton lui avait consacrée l'année précédente à l'occasion d'une présentation analogue en janvier chez Passedoit. Elle aurait pu intéresser le débat québécois sur l'art moderne à l'époque, car elle tendait à écarter comme de peu d'intérêt du point de vue surréaliste l'opposition entre figuration et abstraction.

« Je ne vois pour ma part aucun profit dans le cadre du surréalisme à vouloir départager ces deux tendances, à quelque antagonisme

32. Romy Golan, « Matta, Duchamp et le mythe : un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme » dans coll., *Matta*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 49-51.

33. Coll., *Yves Tanguy. Rétrospective 1925-1955*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 217.

34. Voir Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1995, p. 375, et le catalogue d'Hermon More, *European Artists in America*, New York, Whitney Museum of American Art, 1945.

35. Voir une annonce dans *The Art Digest*, vol. XIX, 1^{er} mars 1945, p. 22.

déclaré qu'elles en soient venues³⁶. » La peinture de Donati en particulier lui paraissait avoir réussi la parfaite «harmonie» entre ces deux tendances.

Il se peut que l'œuvre de Donati la plus sensationnelle au moment du passage de Leduc était *Shoes*, 1945, reproduction en trois dimensions de la paire de chaussures de Magritte³⁷, qui était exposée dans la vitrine de Brentano's annonçant la parution du *Surréalisme et la peinture* de Breton. On sait qu'il s'agissait d'une reprise de son livre de 1928, augmenté de « Genèse et perspective artistique du surréalisme » et de toute une série de préfaces d'expositions écrites entre-temps, consacrées à Duchamp, Dominguez, Masson, Ernst, Tanguy, Paalen, Matta, Donati et, la dernière en date, Gorky.

Malgré tout, ce n'est pas Breton qui allait avoir de l'impact à Montréal à ce moment, mais un peintre qui y était déjà venu en 1943 et que Breton n'aimait pas beaucoup : Fernand Léger.

Conférence de Fernand Léger

Les allées et venues de Fernand Léger à Montréal ou à Québec sont toujours signalées par la presse. Ainsi, on annonce son passage à Montréal le 25 février 1945, alors qu'il était en route vers Québec pour y distribuer des prix de peinture en compagnie du père Couturier³⁸. Il est encore question de lui, en juillet de la même année³⁹. De loin, son intervention montréalaise la plus importante en 1945 fut la conférence qu'il donna le 10 mai, au Jardin botanique, au lendemain de l'armistice, (le 8 mai). « C'est à cette occasion que sera montré pour la première fois à Montréal le film en couleurs qui vient d'être tourné à New York sur le peintre et son œuvre. » Il s'agissait du film de Thomas Bouchard intitulé *Fernand Léger en Amérique*, avec des commentaires du peintre. On en profita pour lancer le livre publié aux Éditions de L'Arbre sur Léger, intitulé *La forme*

36. André Breton, ouvr. cité, p. 197.

37. René Magritte, *Le modèle rouge*, 1935, h. t., 66,7 cm x 45,4 cm. Coll. Moderna Museet, Stockholm. Reproduit en couverture d'André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, (©1928).

38. Éloi de Grandmont, « Fernand Léger parmi nous », *Le Canada*, 26 février 1945, p. 8.

39. Anonyme, « La Résistance est une grande page de l'histoire de France », *Le Canada*, 14 juillet 1945, p. 11 et 12. L'article est illustré d'une photo où l'on voit Léger accompagné de Pellan, d'Éloi de Grandmont et du père Couturier.

humaine dans l'espace et pour ramasser des fonds « pour venir en aide à la France qui a terriblement souffert de la guerre⁴⁰ ».

La conférence de Léger s'intitulait « La couleur dans le monde et son développement dans l'architecture de l'avenir ». On y fit venir la haute gomme puisque M. Pierre Moeneclae, consul général, et M. Jean de Hautecloque, ambassadeur de la France au Canada, devaient être dans la salle. M. Jacques Rousseau, secrétaire de l'ACFAS, J.-L. Barcelo, alors président de la CAS, et Maurice Gagnon, collaborateur principal du livre sur Léger, étaient également sur place. Mousseau nous a confirmé que Borduas était venu à cette conférence, mais qu'il y était arrivé en retard, comme pour se faire remarquer, ce qui avait choqué Mousseau. C'est dire aussi que Mousseau y était. La CAS organisait en fin de séance le tirage d'une gouache et d'un dessin du maître dont les profits devaient aller aux victimes de la guerre en France⁴¹.

On peut se faire une bonne idée du contenu de la conférence de Léger grâce à *Fonctions de la peinture*, le recueil de ses écrits, dans lequel toute une section est consacrée à la « couleur et l'espace » et où deux textes intitulés respectivement « Couleur dans le monde » et « La couleur dans l'architecture » recoupent son sujet. Léger y développait l'idée que la couleur étant « une nécessité vitale », il importait de comprendre l'importance qu'on lui avait donnée dans le monde moderne. Pour Léger, le phénomène était récent : « C'est après la guerre [il pensait à la Première Guerre mondiale] que tout à coup les murs, les routes, les objets se coloraient violemment. » Comment cela avait-il pris naissance ? se demandait-il. Avant la guerre, la couleur ne se manifestait que bien discrètement : le rouge d'une fleur, le jaune du serin dans sa cage. La guerre nous avait plongés ensuite dans un monde sans couleurs, un monde de vacarme et de bruit certes, mais un monde gris :

1918 : la paix. L'homme exaspéré, tendu, impersonnalisé pendant quatre ans enfin lève la tête, ouvre ses yeux, regarde, se détend, reprend goût à la vie. Frénésie de danse, de dépenses, pouvoir enfin marcher debout, crier, hurler, gaspiller... Un déchaînement des forces vives remplit le monde.

40. Anonyme, « Fernand Léger à Montréal, le 10 mai », *Le Canada*, 3 mai 1945, p. 5.

41. Anonyme, « Conférence de M. Fernand Léger », *Le Devoir*, 7 mai 1945, p. 2 ; anonyme, « Léger à Montréal », *Le Canada*, 7 mai 1945, p. 8 ; anonyme, « M. Fernand Léger invité de l'ACFAS », *La Presse*, 8 mai 1945, p. 5 ; anonyme, « Conférence de M. F. Léger au Jardin botanique », *Le Devoir*, 8 mai 1945, p. 11 ; anonyme, « Grand peintre français conférencier à l'ACFAS », *La Presse*, 9 mai 1945, p. 5.

Le petit serin, la fleur rouge sont encore là, mais on ne les voit plus : par la fenêtre ouverte, le mur d'en face, violemment coloré, entre chez vous. Des lettres énormes, des figures de quatre mètres de haut sont projetées dans l'appartement. La couleur prend position. Elle va dominer la vie courante. Il va falloir s'en arranger.

Le panneau-réclame, contrairement à l'affiche dont l'intervention à l'extérieur fut toujours assez discrète, avait fait son apparition et pouvait être tenu comme la source principale de cette intensification de la couleur dans l'environnement extérieur, rural et urbain. En conversation avec son ami le poète Blaise Cendrars, Léger se souvenait d'avoir assisté à la « naissance de la publicité », place Clichy⁴², l'endroit où l'on pouvait voir les plus grands et les plus agressifs panneaux-réclame de Paris :

[...] les luttes économiques ont remplacé les batailles du front. Industriels et commerçants s'affrontent en brandissant la couleur comme arme publicitaire. Une débauche sans précédent, un désordre coloré fait éclater les murs. Aucun frein, aucune loi ne viennent tempérer cette atmosphère surchauffée qui brise la rétine, aveugle et rend fou... Je pense que l'on pourrait, si on le voulait, ordonner toute cette débauche colorée⁴³.

Certes, on pourrait dire après Kirk Varnedoe que, dans l'œuvre de Léger, c'est *La cité*, son grand tableau de 1919, inspiré de la place Clichy, qui est la réponse principale à cette « débauche colorée⁴⁴ ». La question appelait bien d'autres réponses. En particulier, elle traçait tout un programme aux artistes visuels tentés d'intervenir dans la cité. Au lieu de ne leur inspirer que du mépris pour cet « art publicitaire », pour cette « guerre du commerce » qui s'étalait sur les murs, Léger suggérait que l'artiste pouvait trouver là une façon de sortir de sa tour d'ivoire et une raison d'être dans le monde contemporain.

Nous sommes persuadés que ces idées de Léger allaient faire du chemin dans le cerveau d'au moins un de ses auditeurs : Mousseau. On ne peut pas ne pas être frappé, quand on songe à la carrière ultérieure de Mousseau, travaillant avec les architectes et le céramiste Claude Vermette, lançant la mode des Moussepathèques, décorant le métro de Montréal,

42. « Entretiens de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger », Paris, Louis Carré, 1956.

43. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Denoël, 1965, p. 85-87.

44. Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low. Modern Culture & Popular Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1991, p. 291.

définissant son rôle comme celui d'une sorte d'«ingénieur en couleur», à quel point il en était arrivé à coïncider avec le programme tracé par Léger au cours de cette conférence de 1945. Nous ne croyons pas que Mousseau en ait été très conscient. À notre connaissance, il n'a jamais fait le lien entre sa carrière d'«ingénieur en couleur» et la conférence de Léger. Aussi bien, il s'était passé tellement de choses que ce lien n'avait pu que s'effacer entre-temps de son esprit. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas existé.

À vrai dire, dès le soir de la conférence, un incident allait déjà contribuer à cet effacement. Le journaliste de *La Presse* donne l'impression qu'il ne s'y était rien passé⁴⁵. Il a dû s'éclipser en douce au moment de la projection du film de Léger. Il faut lire celui du *Canada*, rédigé par Éloi de Grandmont, pour savoir ce qui s'était passé :

Au cours de la conférence qu'il a donnée au Jardin botanique, Fernand Léger a créé un certain remous dans l'auditoire en se prononçant assez carrément contre l'art académique. Une voix s'est élevée pour protester mais aux réponses de Léger, la salle a fermement applaudi et l'on entendit de part et d'autre les cris : «À bas Maillard ! À bas Maillard ! » Le calme revenu, on entendit de nouveau une voix [celle de M. René Chicoine, paraît-il] qui tentait de protester. Nouvelle réponse de Léger, nouveaux applaudissements et les mêmes cris : «À bas Maillard ! À bas Maillard ! » On doit dire en toute justice que personne ne s'est levé pour prendre la défense du Maillard en question ; des mauvaises langues l'ont identifié comme le directeur de l'École des beaux-arts.

Tout ceci se passait pendant le film. Fernand Léger donnait à l'arrière de la salle des commentaires explicatifs sur la projection. Les interruptions lui sont venues au moment où il déclarait des choses comme celle-ci : «Au bout de six mois, n'importe quel élève peut faire le portrait de sa grand-mère.» Il a ensuite condamné l'enseignement académique et a raconté qu'il était lui-même passé par l'École des beaux-arts de Paris et qu'il y avait perdu son «jeune temps». L'auditoire était très nombreux, l'unanimité et la satisfaction des personnes présentes étaient visibles. C'était en effet une des premières manifestations du genre et chacun semblait heureux de donner son avis sur un état de choses qui dure déjà depuis longtemps⁴⁶.

45. Anonyme, «La libération de la couleur», *La Presse*, 11 mai 1945, p. 5.

46. Éloi de Grandmont, «Reprise de la "bataille d'Hernani" à la conférence de Fernand Léger», *Le Canada*, 14 mai 1945, p. 8.

Jean Verville, qui rapporte le même incident, en tirait déjà la conclusion que le secrétaire de la province devait retirer de son « poste un homme de moins en moins désiré⁴⁷ ».

Maillard eut vent des manifestations hostiles à son endroit durant la conférence de Léger. Tout le monde savait que Pellan était ami de Léger et que Léger habitait chez lui durant son séjour à Montréal. Pellan a raconté comment, peu après, au cours d'une séance de correction de travaux, tous les professeurs étant présents, il fut apostrophé par le directeur et sommé de s'expliquer :

Il voulait me faire parler pour mieux m'écraser ensuite. Je lui répondis que ce n'était pas possible, étant seul contre plusieurs, mais que j'étais prêt cependant à discuter avec eux à condition que la partie soit égale, c'est-à-dire que toutes les personnes compétentes, désirant le progrès de l'art, puissent prendre part à la discussion⁴⁸.

Pellan n'était pas un « théoricien » et, craignant la verve cinglante de Maillard, il esquiva pour lors la discussion. Il se contenta de bousculer le directeur, qui tentait de l'empêcher de sortir après l'avoir injurié, et partit en claquant la porte. La fin de l'année scolaire approchait et, avec celle-ci, l'exposition des élèves des Beaux-Arts.

Manifestation à l'École des beaux-arts

La manifestation qui eut lieu à l'École des beaux-arts au moment de l'exposition de fin d'année, au cours de laquelle une fois de plus retentit le cri d'« À bas Maillard ! À bas Maillard ! », est célèbre. Les moindres circonstances en sont connues. Elles ont même fait récemment l'objet d'une reconstitution minutieuse dans un film d'André Gladu sur Pellan. En relisant le dossier de cette affaire, nous avons été frappé par l'existence de deux versions des événements, celle de Maillard et celle de Pellan. Non seulement elles ne coïncident pas entièrement mais, paradoxalement, l'histoire semble avoir retenu plutôt la version de Maillard que celle de Pellan. Nous voudrions montrer, en reprenant cette histoire dans le présent contexte, qu'en donnant tout le crédit à la version Maillard on s'est trouvé à prêter à Pellan des intentions subversives qu'il n'avait pas et à lui faire jouer le rôle d'un révolutionnaire auquel il ne tenait pas. Quand

47. Jean Verville, « Sel et sucre de l'actualité », *Le Bloc*, 30 mai 1945, p. 15.

48. Cité dans Germain Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie (Québec), Éditions Marcel Broquet, 1986, p. 107.

on relit le récit des événements survenus aux Beaux-Arts le 12 juin 1945 de son point de vue — exprimé en plus par lui, à l'époque —, on obtient une tout autre image de l'homme et de son action. Du même coup, la manifestation des Beaux-Arts prend sa véritable dimension.

On a dit et répété que la manifestation des Beaux-Arts avait été provoquée par le décrochage de deux toiles peintes par des élèves de Pellan et jugées inconvenantes par Maillard, un *Nu* trop explicite et une *Dernière Cène* jugée irrévérencieuse; que Pellan avait imaginé de faire corriger les tableaux à la gouache pour les rendre acceptables, quitte à les restaurer dans leur état primitif d'un coup d'éponge après coup; que Maillard, choqué par cette entourloupette, demanda que l'on retire les tableaux même corrigés; et que, pour se venger, Pellan avait organisé la manifestation du mardi 13 juin 1945, petits collants proclamant: « À bas Maillard et l'académisme! » y compris.

Mais ceci, qui est repris par les biographes de Pellan, est la version Maillard des événements. Voici ce qu'il déclarait à la presse au lendemain des événements:

[...] cette année, de l'avis de quelques professeurs, deux toiles offraient matière à discussion. L'une représentait une Noire (un nu) d'un réalisme solide; la seconde traitait à la moderne la Dernière Cène. Ayant toujours compris que les élèves ont pleine liberté d'action mais, d'autre part, ayant à respecter le sentiment public, je soumis au professeur Alfred Pellan que les deux toiles (elles sont de deux élèves de son cours) pouvaient créer une mauvaise impression dans le public. D'ailleurs j'avais écrit au secrétaire provincial à cet effet, mais celui-ci absent de la ville pour la visite des écoles au Lac-Saint-Jean, avait été dans l'impossibilité de me donner une directive. C'est alors que je mandai M^{gr} Albert Valois, P.A.⁴⁹, de l'archevêché. [...] M^{gr} Valois a vu les deux toiles. La première fut jugée osée, la seconde une parodie. M. Pellan, avisé de cette décision, décida de les retirer de l'exposition. Or, les toiles ne furent pas décrochées mais modifiées. Le nu fut affublé d'un maillot rouge et bleu parsemé de points blancs et la Cène devint une « scène » de buvette, c'est-à-dire que le Christ se vit planter un béret à pompon rouge de mathurin français; une pipe fut peinte à la bouche et le calice métamorphosé en boc de bière. On effaça le Calvaire vu d'une fenêtre, mais l'apôtre bien-aimé saint Jean conserva son attitude auprès du maître. Ce que voyant, j'avertis le secrétaire particulier de l'hon. M. Côté. M. J.-Eugène Bleau, d'abord surpris de la non-disparition des toiles — tel que convenu antérieurement — m'enjoignit de les retirer immédiatement de l'exposition⁵⁰.

49. P. A., pour « prélat apostolique ».

50. Anonyme, « Incident à l'École des beaux-arts », *La Presse*, 14 juin 1945, p. 19.

À l'évidence donc, selon Maillard, Pellan n'avait eu aucune intention de retirer les toiles et les modifications qu'il leur avait fait apporter prouvaient le caractère subversif de son action, sans parler des collants imprimés d'avance. Un journaliste de *La Patrie* l'avait fait remarquer : l'existence même de ces petits collants prouvait que « le coup semble avoir été prémédité⁵¹ ».

Quelle était la version Pellan des événements ? On lui a fait beaucoup moins de publicité. Pourtant, elle a été publiée dans les journaux de l'époque et sous sa signature. Sur le point précis du décrochage des toiles, voici ce que Pellan écrivait :

Comme l'an dernier, j'ai procédé à l'accrochage des tableaux de mes élèves ; tout était presque terminé dix jours avant l'ouverture de l'exposition qui avait lieu mardi le 12 juin. Samedi, le 9, M. Maillard ordonne à tout le monde, élèves et professeurs, d'évacuer l'École, dans le but bien arrêté de recevoir seul M^{re} Albert Valois, P. A., et d'en profiter pour lui exposer sans témoins ses idées. Lundi, le 11, je me trouvais à l'École ; M. Maillard m'invite à causer ; M. Bleau, secrétaire du ministre M. Côté, était présent. Ce fut seulement alors qu'il m'apprit que je devais décrocher deux tableaux importants de mes élèves, pour la raison que l'un était une « parodie » et l'autre « un nu d'un réalisme solide ». On exigea que je fisse corriger d'autres tableaux ; cette correction devait consister à enlever des détails choquants ; il est préférable d'être précis ; il s'agissait d'enlever aux nus, selon la définition du Larousse, « les productions filiformes qui se montrent dans les divers endroits du corps humain ».

Je répondis à M. Maillard, toujours devant M. Bleau, qu'il me prenait évidemment au dépourvu en attendant au dernier moment, c'est-à-dire deux jours seulement avant l'exposition. Je lui fis remarquer qu'il n'était pas venu une seule fois durant l'année en ma présence, pour voir ce qui se faisait dans mes cours.

Maintenant, voici exactement ce qui s'est passé au sujet de ces tableaux. J'ai d'abord accepté de les décrocher, sur l'insistance de M. Maillard et M. Bleau. Ensuite, pensant aux intérêts de mes élèves, qui avaient beaucoup travaillé à ces tableaux, et parce que le décrochage enlèverait un intérêt considérable à l'exposition, j'ai cherché un moyen de résoudre la difficulté dans le peu de temps qui me restait, c'est-à-dire deux jours. J'ai tenu à consulter M^{re} Valois, mais il était absent ; et la question ne relevait pas de la juridiction de M^{re} Harbour. J'ai pensé alors à faire

51. Anonyme, « Au salon annuel de l'École des beaux-arts », *La Patrie*, 13 juin 1945, p. 5.

refaire par mes élèves leurs tableaux, de façon qu'ils soient irréprochables. Inutile de dire que ce sacrifice que mes élèves allaient s'imposer était pénible; dans leur intérêt, il me semblait nécessaire. Le nu fut recouvert d'une pièce de vêtement; il ne pouvait plus être considéré comme indécent. Le deuxième tableau représentait la Dernière Cène. Sur mon conseil, l'élève refit sa toile et constitua un tout autre tableau avec les mêmes éléments. C'était là un travail d'école et personne ne pouvait retrouver la scène originale.

Le lendemain, veille de l'exposition, M. Maillard me convoque, en présence encore de M. Bleau; il s'étonne de voir les tableaux refaits et non encore enlevés et m'ordonne de les faire décrocher. Je lui répondis que je n'en prenais pas la responsabilité. Le lendemain, jour de l'exposition, les tableaux étaient décrochés.

Dans tout cela j'ai agi de bonne foi, dans l'intérêt de mes élèves. Je ne me doutais pas du scandale que M. Maillard montait. Non content d'avoir fait enlever les tableaux, portant par là un coup sérieux aux élèves concernés, il profita du travail de correction qu'ils avaient fait pour dénaturer leurs intentions. L'élève qui avait refait le tableau de la Cène n'avait aucune intention irrévérencieuse: M. Maillard s'empressa de lui en prêter une.

Ce fut M. Maillard qui raconta à l'extérieur que le tableau avait été refait. Ce fut M. Maillard qui fit naître le scandale⁵².

Que penser de cette version des faits? Chose certaine, elle ne fait pas apparaître Pellan sous un jour très subversif. Voilà un professeur de bonne foi qui cherche une solution de juste milieu. Il est d'accord avec son directeur sur les principes. Les tableaux doivent être «irréprochables». C'est la raison pour laquelle il persuade ses étudiants de les modifier. Il était même allé jusqu'à tenter de consulter M^{gr} Valois, qui, bien sûr, n'avait pas «décidé» lui-même, comme le laissait entendre Maillard, qu'il fallait décrocher les tableaux. Il voulait sans doute lui soumettre sa solution de rechange et obtenir son approbation. Par ailleurs, ses étudiants étaient de bonne foi. Ils furent aussi surpris que Pellan des exigences de Maillard et firent volontiers le «sacrifice» que Pellan leur demandait. On l'aura noté, dans tout cela il n'est pas question de gouache ni de savon⁵³.

52. Alfred Pellan, «Réponse de M. Pellan», *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 4.

53. Ce détail apparaît pour la première fois dans Germain Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986. Qu'on nous comprenne bien. Nous ne mettons pas en doute la véracité de ce détail, mais nous croyons qu'il n'avait pas

Pellan a raison. Celui qui a cherché à faire du scandale avec cette affaire, ce n'est pas lui, c'est Maillard. Reste le mystère des petits collants « À bas Maillard et l'académisme ! » Pour Maillard, l'explication est simple : Pellan les avait fait imprimer en réaction à sa décision de décrocher les tableaux. Cela était-il possible ? Les tableaux furent décrochés la veille même de l'exposition. Comment Pellan aurait-il pu trouver une imprimerie capable de les fabriquer en si peu de temps ? Aussi bien, dans la version des faits rapportés par Pellan, l'affaire des collants est utilisée comme une preuve que la manifestation des Beaux-Arts, sans être préméditée, était quand même la conséquence inévitable d'un malaise qui durait depuis longtemps. « Le seul fait souligné par M. Maillard que des papillons portant les mots de "À bas Maillard et l'académisme" ont été imprimés suffit à prouver que cette manifestation n'était pas l'œuvre d'une seule journée. » À vrai dire, on l'a vu, ce n'était pas la première fois que les cris d'« À bas Maillard et l'académisme ! » avaient retenti. Déjà, à la conférence de Léger, ils fusaient de toute part. Comment ne pas penser qu'au moins l'idée de ces papillons sinon leur impression remontait à cette époque ? On comprendrait qu'ils aient été prêts pour la manifestation du 12 juin. Alors, quelle part prit Pellan dans leur préparation ? La question mérite au moins d'être posée, d'autant qu'il s'est trouvé deux journalistes pour suggérer que l'initiative des collants venait des étudiants, plutôt que de leur professeur. « Tous ces manifestants avaient eu le soin de faire imprimer plusieurs milliers de collants...⁵⁴ » affirme un journaliste du *Canada*. « Produits par des étudiants indignés et excités, les collants armèrent bientôt tous les réverbères de la rue Saint-Hubert [pour Saint-Urbain] », déclare celui du *Montreal Standard*⁵⁵.

Et les élèves dans toute cette affaire ? Maillard a avancé que la manifestation avait été l'affaire d'un petit groupe de mécontents :

Cinq ou six élèves qui n'ont sûrement pas l'appui de leurs camarades. Je dois dire que le plus bouillant est un élève que, de l'avis de tout le corps professoral, l'École fut obligée de mettre à la porte il y a deux ans. Premier incident du genre en vingt-deux ans. L'élève ayant promis de s'amender, nous le reprîmes mais son état d'esprit n'a pas beaucoup changé.

le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Pellan a employé de la gouache plutôt que de l'huile, parce qu'il n'avait que deux jours pour rendre les tableaux « irréprochables ». Des retouches à l'huile auraient été immédiatement visibles au moment de l'exposition.

54. Anonyme, « Manifestation aux Beaux-Arts », *Le Canada*, 13 juin 1945, p. 12.

55. Anonyme, « Malice in Wonderland », *The Montreal Standard*, 30 juin 1945, p. 15.

Il n'est pas nommé. Pourrait-il s'agir d'Adrien Villandré, dont les conflits ouverts avec Maillard sont connus? Nous avons signalé plus haut qu'il quitta l'école le 20 février 1942, « pour des raisons particulières », et y fut réadmis le 3 décembre 1943⁵⁶. Quoi qu'il en soit, Maillard obtint de la Masse, l'association étudiante aux Beaux-Arts, qu'elle lui donnât raison. Les « camarades » désapprouvèrent les fauteurs de troubles et se donnèrent la peine de rédiger une lettre de laquais vantant « le mérite et la valeur de [l']administration » Maillard⁵⁷. On ne leur en demandait pas tant. Il semble qu'à l'assemblée on s'était entendu pour que la lettre exprimât le désir de se soumettre « à UNE autorité et non [d'exprimer] un parti pris vis-à-vis du directeur », comme on l'apprit peu après par une mise au point signée de trois « dissidents » représentant les élèves de la classe de Pellán, à savoir Jean Léonard, auteur de la Cène transformée en scène de buvette ⁵⁸, Mimi Parent et Jean Benoît. Ils avaient demandé à ce que la lettre porte un post-scriptum sans commentaire: « Les élèves de M. Pellán n'endossent pas cette déclaration à cause de l'estime qu'ils témoignent à leur professeur. » Ils furent très surpris, à cause de l'indiscrétion de Robert Caron, secrétaire de la Masse, de se voir nommer dans *La Presse* et présenter comme des « dissidents »... « ce qui laisse croire au public que nous ne reconnaissons pas d'autorité⁵⁹ ». On avouera que cet empressement à reconnaître « une autorité » n'est pas de nature très révolutionnaire non plus.

Jean-Paul Mousseau

Les fins d'année scolaire ne se ressemblent pas. Au Collège Notre-Dame, les choses allèrent beaucoup mieux. Comme chaque année, Mousseau participa à l'Exposition des travaux d'art des élèves au Collège Notre-Dame, qui a lieu du 28 mai au 12 juin 1945. Un jury composé une fois de plus de Borduas, Maurice Gagnon, François Hertel et Fernand Leduc distribua les prix. En soirée, le frère Jérôme donnait une causerie

56. Certificat de Charles Maillard, daté du 8 mai 1944. Service des Archives de l'UQAM. Fonds de l'École des beaux-arts, 5p9-01. Dossier Adrien Villandré.

57. Anonyme, « Les élèves approuvent M. Maillard », *La Presse*, 20 juin 1945, p. 9.

58. Le nu représentant une Noire aux poils pubiens trop évidents au goût de M^{re} Valois était de Denyse Delrue. Voir là-dessus le catalogue *Œuvres méconnues, regard inusité sur l'art québécois*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 22 juin au 25 juillet 1993.

59. Anonyme, « Déclaration de trois élèves du cours de Pellán », *La Presse*, 23 juin 1945, p. 33.

qui portait sur deux sujets : « Comment j'ai rejoint les modernes » et « Comment regarder un dessin d'enfant⁶⁰ ».

Il se pourrait que ce soit à cette exposition que Mousseau exposa de curieux personnages assemblés de matériaux divers, dont le frère Jérôme conservait une photographie datée « 1945 ». Toutefois, François Rinfret signale d'autres œuvres de lui :

M. J.-P. Mousseau a exposé ailleurs. Même si l'on adopte son point de départ et si on lui accorde de ne pas rappeler la réalité, on peut regretter que les formes se détachent souvent mal, que les couleurs se noient dans des fonds sombres. On retiendra deux abstractions qui échappent à ce défaut ; des formes géométriques s'y découpent nettement, la facture est plus raffinée que celle des autres toiles⁶¹.

Les premières huiles de Mousseau furent très sombres. Nous l'avons déjà signalé. Comme chez son ami Leduc, les « plongées dans l'inconscient » ne rapportaient encore que de l'informe. Le fait que Mousseau avait déjà exposé ailleurs impressionna aussi le seul autre journaliste à avoir parlé de cette exposition : « En peinture à l'huile, les élèves suivants furent à l'honneur : ce sont MM. J.-P. Mousseau, "SAC", Gérard Notebaert, Bernard Gauthier, Pierre Morin et Peter Feltus...⁶² » On aura noté le « SAC », pour Société d'art contemporain, accolé au nom de Mousseau !

Vacances collectives II

Comme l'année précédente, le groupe se retrouva pour des vacances collectives près de Borduas, qui finit de s'installer pour de bon à Saint-Hilaire cette année-là. Certes, il n'est pas facile de débrouiller dans les souvenirs de chacun ce qui appartient aux vacances de l'été précédent et à celles de l'été 1945. On sait au moins que la maison louée cette fois appartenait non pas aux Charbonneau, mais aux Lusignant, qu'elle était située près de Saint-Hilaire, à la limite du village de Saint-Charles, et qu'elle était passablement délabrée. Cette fois, c'est Fernand Leduc qui avait payé les vingt-cinq dollars de loyer. C'est aussi lui qui y sera le plus

60. Voir Testis [frère Jérôme], « Vernissage », *Le Collégien*, août 1945, p. 5 (illustré d'un tableau de Peter Feltus, *Jeune élégante*).

61. François Gagnon [Rinfret], « Élèves laissés à leur spontanéité », *La Presse*, 2 juin 1945, p. 30.

62. Anonyme, « Vernissage des travaux d'art des élèves au Collège Notre-Dame », *Le Canada*, 2 juin 1945, p. 9.

assidu. Mousseau se souvenait que la maison avait subi un commencement d'incendie. Il avait fallu beaucoup y travailler manuellement pour remettre les choses en état : nettoyer, enterrer les débris sous la cuisine d'été, étendre de la toile pour boucher les trous de la toiture, sinon il aurait plu à l'intérieur, etc.

Pour se rendre à l'étage, il fallait passer par un trou dans le plancher et utiliser un escabeau. Il y avait un puits et une glacière et, non loin de là, une petite école de campagne. Comme l'année précédente, les filles couchaient à l'étage, les garçons en bas. La vertu était sauve ! Comme nous disait Françoise Sullivan : « Nous n'étions pas prêts pour ça ! » Mousseau était plus cru à ce sujet : « Que nous étions cons ! Pas un seul baiser sur la bouche durant tout cet été. Les pauvres filles séchaient sur place et nous étions trop idiots pour nous en apercevoir. » Pas de beuverie non plus. Que du cidre de temps en temps à deux dollars vingt-cinq le gallon acheté chez M. Cardinal ! Cidre qui avait la réputation, mal fondée faut-il le dire, de rendre aveugle tant il était fort en alcool.

Aucune des sœurs Renaud ne fut du groupe cette année-là. Thérèse, pour des raisons personnelles, passa ses vacances ailleurs. Et s'il est vrai que, bien que déjà installée à New York à ce moment-là, Louise était revenue passer ses vacances au Québec, elle les passa avec sa sœur Jeanne au lac Simon et non avec le groupe⁶³. Elle repartira par contre à New York les vacances terminées et s'installera dans Greenwich Village, partageant le coût d'un appartement avec des copains. Des photos montrent également Mimi Lalonde, Bruno Cormier, toujours à l'emploi du CPR, et Françoise Lespérance comme des visiteurs occasionnels de la maison. En plus des Viau, on peut au moins signaler le passage de Madeleine Arbour, qui se rendit à bicyclette à la ferme des Charbonneau en compagnie de Pierre Leroux⁶⁴.

La maison comportait un grand foyer devant lequel on discutait souvent en groupe le soir. Mousseau nous a raconté ceci :

Nous ne chantions jamais. Nous étions passablement sérieux. Nous discussions de religion, de politique... Nous n'étions pas nationalistes, plutôt internationalistes. Anarchistes ? Pas vraiment. Nous voulions être rigoureux. Nous étions très intolérants. Peut-être y avait-il un fond de christianisme dans tout cela⁶⁵.

63. Lettre de Fernand Leduc à l'auteur, datée de Casano, le 24 juin 1998.

64. Entrevue avec Ray Ellenwood, le 17 mai 1977 ; citée à la p. 61 de son livre, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992.

65. Conversation de François-Marc Gagnon avec Mousseau, 9 septembre 1988.

Françoise Sullivan se rappelle tout de même de soirées plus joyeuses, où l'on faisait du jazz sur des tambours improvisés. « Nous étions très joyeux, très exubérants, très naïfs aussi ! »

C'est durant cet été que Mousseau dessina sur une planche de bois gris au crayon gras *La femme archaïque*, œuvre qui se trouve toujours chez Françoise Sullivan et qui est à la base du costume qu'il fera plus tard pour son spectacle des *Deux arts*. Mousseau qualifiait cette œuvre de « cubiste » ! Elle précéderait donc ses dessins beaucoup plus libres de Farnham...

Jean-Paul Riopelle

Autant la première année de Riopelle à l'École du meuble n'avait pas été marquée par de trop bons rapports avec Borduas, autant les choses changèrent radicalement l'année suivante. Riopelle en avait fait confiance à Fernand Seguin : « J'étais le provocateur », disait-il, décrivant la première attitude qu'il avait adoptée avec Borduas. Nous l'avons vu et le témoignage de Borduas et celui de Claude Gauvreau confirment cette assertion. Mais cela n'avait pas duré : « Ça n'a pas pris l'année pour que je change mon fusil d'épaule. » Il donnait à Borduas tout le crédit de son changement d'attitude : « Au lieu de m'éliminer, au contraire, il a vu que mon antipathie pouvait tourner à autre chose, [...] il était un parfait guide⁶⁶. »

C'est que, selon le témoignage de tous ses élèves, Borduas n'était pas un professeur comme les autres. « Il se foutait de son côté professeur⁶⁷ », d'affirmer Riopelle. « Borduas donnait des cours mais cela se passait surtout dans son bureau. Comme lieu d'amitiés, cela a donné une espèce de monde qui n'existait certainement pas dans les milieux académiques⁶⁸. » Nous verrons que les premiers contacts de Marcelle Ferron avec Borduas se firent aussi dans ce petit bureau à l'École du meuble :

66. Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de *Fernand Seguin rencontre Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 94.

67. Dominique Bozo et Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 30 septembre-16 novembre 1981, Musée du Québec, 9 décembre 1981-24 janvier 1982, et Musée d'art contemporain de Montréal, 16 juillet 1982-22 août 1982, p. 86.

68. Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 14.

« Borduas, plus tu prenais de liberté par rapport aux choses, plus il était d'accord. [...] il s'intéressait aux êtres plutôt qu'à la technique⁶⁹. »

Il semble que les choses soient allées encore plus loin entre Riopelle et Borduas. Pierre Schneider situe durant l'année 1944-1945, un séjour de Riopelle à Saint-Hilaire chez Borduas⁷⁰, séjour dont Riopelle a souvent parlé, en général pour dire qu'il avait passé son temps à la pêche avec lui :

[...] j'allais chez Borduas très souvent — j'ai même habité chez lui un hiver. On avait peu de contacts artistiques, Borduas et moi. On allait à la pêche si c'était l'été, en hiver on s'occupait de bricoler et, à ce moment-là, je crois même que Borduas ne peignait pas. Un passage à vide, j'imagine.

C'était le premier hiver que Borduas passait avec sa famille dans la maison de Saint-Hilaire. Avait-il senti le besoin de cette compagnie pour l'aider aux derniers aménagements de la maison — « bricoler » — comme il avait hébergé Fernand Leduc un été ? Ou avait-il voulu venir en aide à ce jeune homme en mauvais termes avec sa famille ? Hélène de Billy a révélé qu'au printemps 1945 le père de Riopelle était entré dans l'une des dépressions profondes qui allaient noircir la fin de sa vie. On dut l'hospitaliser pendant deux mois. On lui administra des électrochocs⁷¹... Peut-être valait-il mieux que le turbulent Jean-Paul ne soit pas autour ? Quand Riopelle affirme que Borduas ne travaillait pas beaucoup à sa peinture au moment de sa cohabitation avec lui, il nous fournit une indication précieuse qui donne du poids à la datation de Schneider. L'insuccès de son exposition à la Dominion Gallery avait affecté suffisamment Borduas pour l'amener à ralentir considérablement son activité picturale. Ozias Leduc, souvent retenu durant l'hiver 1944-1945 à Almaville-en-Bas (aujourd'hui Shawinigan-Sud) par la décoration de l'église Notre-Dame-de-la-Présentation, lui avait offert l'usage de son atelier durant ses absences. Borduas se prévalut quelques fois de cette offre généreuse, mais y travailla-t-il beaucoup ? Il ne semble pas. De cette période, nous ne connaissons guère de lui que deux tableaux : *4.44 ou Abstraction bleu-blanc-rouge* et *133 ou Grenouille sur fond bleu*. C'est très peu quand on songe à l'abondance de sa production précédente : ses gouaches de 1942 et ses huiles de 1943. Riopelle avait donc raison de parler de « passage à vide ».

69. Interview de Jean-Paul Riopelle par Marcel Bélanger, 21 juillet 1981. Service des transcriptions et des dérivés de la radio, Maison Radio-Canada, p. 4-5.

70. Pierre Schneider, « Préface », dans Dominique Bozo, ouvr. cité, p. 15.

71. Hélène de Billy, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996, p. 42.

Sur la nature de leur échange, Riopelle est clair : « Contrairement à ce que les gens pensent, cette année-là, nous l'avons passée à pêcher. Nous pêchions tous les jours. Borduas pêchait très bien, c'est toujours lui qui rapportait le plus de poissons. Nous n'avons jamais parlé peinture, sauf en fin de semaine, quand les autres arrivaient⁷². » Ce n'est tout de même pas rien.

Il y a cependant un contact que Borduas rendit possible durant cette période. Le *Journal* d'Ozias Leduc nous apprend que, dès 1943, Borduas avait pris l'habitude d'amener ses élèves chez son vieux maître. Quant à Riopelle, il relie volontiers ses premiers contacts avec Leduc au séjour qu'il fit cette année-là chez les Borduas : « ... on allait voir Ozias Leduc, qui était un personnage absolument étonnant⁷³ ».

Rencontre d'Ozias Leduc

Riopelle a attaché rétrospectivement beaucoup d'importance à ses contacts avec Ozias Leduc. C'est probablement au cours de son entrevue avec Fernand Seguin qu'il a été le plus explicite sur ce sujet :

[...] c'était un type extraordinaire. La table en chêne qui était dans son studio, c'est lui qui avait planté le chêne...

Il n'était pas pressé...

[...] et sa façon de peindre était la même. Il commençait un tableau avec les saisons ; ça avait un aspect un peu étrange, même très brouillé : les feuilles poussaient, il mettait des feuilles ; l'été venait, l'automne venait, les feuilles tombaient, il mettait de la neige ; et finalement en l'espace d'un coucher de soleil, c'était le coucher de soleil... C'était merveilleux.

Avec le temps, cette histoire s'est quelque peu raffinée :

La plus importante des influences que j'ai subies c'est très certainement celle d'Ozias Leduc. Quand je suis allé le voir, c'était un vieillard qui vivait dans une cabane et que tout le monde disait fou. C'était un grand peintre. Il pouvait passer trois, quatre ans sur un tableau. Quand il peignait un arbre, il le suivait scrupuleusement à travers les saisons. Au printemps, il mettait des bourgeons sur les branches ; à l'automne, il faisait tomber les feuilles ; en hiver, il mettait de la neige. Peu à peu ça

72. Propos rapportés par Pierre Schneider, art. cité.

73. Voir Gilbert Érouart, ouvr. cité, p. 96.

devenait une véritable croûte — et puis, en vingt minutes, il reprenait et finissait le tableau et c'était un chef-d'œuvre⁷⁴.

Certes, nous ne décrivions pas comme une « cabane » le merveilleux atelier qu'Ozias Leduc occupait alors et il serait surprenant que le vieux peintre de Saint-Hilaire ait passé pour un « fou » dans son village à l'époque. Peut-on donner beaucoup de crédit, par ailleurs, à cette description des méthodes picturales d'Ozias Leduc ? Elle paraît renvoyer à cette anecdote qu'on peut lire en bas de page dans *Nadja* de Breton :

Ainsi, j'observais par désœuvrement naguère, sur le quai du Vieux-Port, à Marseille, peu avant la chute du jour, un peintre étrangement scrupuleux lutter d'adresse et de rapidité sur sa toile avec la lumière déclinante. La tache correspondant à celle du soleil descendait peu à peu avec le soleil. En fin de compte il n'en resta rien. Le peintre se trouva soudain très en retard. Il fit disparaître le rouge d'un mur, chassa une ou deux lueurs qui restaient sur l'eau. Son tableau, fini pour lui et pour moi le plus inachevé du monde, me parut très triste et très beau⁷⁵.

Le même genre de question peut être posée sur ce que disait ensuite Riopelle à Fernand Seguin de la manière dont Leduc peignait ses portraits : « Je sais que, quand il faisait poser des gens, les gens allaient poser jusqu'au moment où ils ne voulaient plus y aller parce que ça faisait trois cents fois et ils ne comprenaient pas... » On sait au contraire que, pour leur éviter ces longues séances de pose, Leduc recourait volontiers à la photographie de ses modèles.

Peu importe ces chicanes de fait. Nul doute que le personnage de Leduc avait impressionné le jeune Riopelle. Dans l'entretien qu'il accordait à Lise Gauvin, il était encore question de la table de chêne, mais Riopelle, entendant illustrer une autre dimension du personnage, à savoir son humour, rapportait une autre anecdote :

Je l'aimais beaucoup. C'était vraiment un personnage inouï et d'un humour hors pair. C'est l'humour qui primait chez lui. La table qu'il avait était en chêne ; c'était lui qui avait planté le chêne. Il m'a dit : « Je l'ai peinte. J'ai mis du rouge, c'est de la brique que j'ai pilée. » Et un jour, je me suis présenté — on allait toujours là pour d'autres raisons aussi, il y avait chez Petit à côté, un pomiculteur fabricant de cidre —, un jour

74. Dans la « biographie » souvent reprise dans les catalogues d'exposition de Riopelle. Voir par exemple Yves Michaud, *Jean-Paul Riopelle. Les années soixante*, catalogue de l'exposition présentée chez Didier Imbert, Paris, du 18 mai au 13 juillet 1994.

75. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, (1928), 1958, p. 196-197, n. 1.

Ozias Leduc me dit : « Je vais vous montrer ce que j'ai fait. » Il tourne sur son chevalet une feuille sur laquelle il avait fait un trait longitudinal, un seul trait avec une courbe, puis il nous⁷⁶ regarde et nous dit : « Est-ce que c'est ça l'art abstrait ? » Qu'est-ce qu'on peut lui dire ? Lui dire que c'est pas ça l'art abstrait, c'est nous qui étions dans le trou parce qu'il aurait dit : « Ça, c'est de l'art abstrait. » Lui dire : « C'est de l'art abstrait », il aurait dit : « Vous avez vu, [il n'] y a qu'un trait. » Ça c'est tout à fait Ozias Leduc. Son humour, son style, son monde. C'était un merveilleux personnage⁷⁷.

Certes, le véritable destinataire de cette petite démonstration était probablement Borduas plutôt que Riopelle, Borduas qui venait de communiquer à son vieux maître le petit catalogue de son exposition de la Dominion Gallery, dans lequel se trouvait des reproductions de *La cavale infernale*, et de *Viol aux confins de la matière*, deux tableaux de 1943. Ce dernier tableau surtout posait le problème de l'« art abstrait ». Il se peut que Leduc ait voulu mettre son meilleur disciple à l'aise et l'assurer de son appui dans la voie qu'il avait choisie, en détendant l'atmosphère avec cette petite facétie qui amusa si fort Riopelle.

Ce qui importe, c'est ce que Riopelle avait retenu de ce contact avec Ozias Leduc :

En vieillissant, je crois qu'il cherchait à comprendre la vie qui l'entourait. Et c'est en cherchant cette vie qui était en constante transformation dans les choses, dans les objets, qu'il est arrivé à être, à mon sens, un des grands peintres. Les autres n'ont pas cherché exactement ça ; beaucoup de peintres ont peint comme les peintres de sa génération ou, comme le groupe des Sept ou d'autres peintres de l'époque, en fonction de l'évolution de la peinture, comme ils l'entendaient, eux. Lui, c'était le personnage qui travaillait dans le sens du contact direct avec sa sensibilité à lui⁷⁸.

Retenons cette formule qui est une clé importante de l'art de Riopelle : ou bien vous tentez par tous les moyens de vous situer dans l'évolution de la peinture de votre temps ou bien vous restez fidèle à votre « sensibilité » à vous, indépendant de ce qui se passe autour de vous. Quand, beaucoup plus tard, Riopelle se dira « disciple » d'Ozias Leduc, impliquant qu'il l'avait été peut-être plus que de Borduas, c'est en ce sens qu'il faut l'entendre.

76. Borduas était donc présent.

77. Lise Gauvin, art. cité, p. 15.

78. Voir Gilbert Érouart, ouvr. cité, p. 97.

Escapade gaspésienne

Durant l'été 1945, alors que le « groupe » revivait l'expérience des vacances collectives à Saint-Hilaire, Riopelle, toujours quelque peu à distance du groupe, fit un tour de la Gaspésie en compagnie de son amie, Françoise Lespérance, sa sœur Louise, leurs parents et son ami, Maurice Perron⁷⁹, comme en font foi deux cartes postales qu'il envoie à Borduas. La première, non datée, est envoyée de Mont-Louis :

Mont-Louis, 1945

Sommes à faire le voyage de la Gaspésie. Merveilleux, splendide, mirobolant. Barbouillons passablement (aux deux sens du mot). Écrivons à notre retour à Saint-Fabien.

Françoise et Jean-Paul.

La seconde est datée de Percé, « mardi 14 août 1945 » :

Continuons toujours notre merveilleux voyage. Jean-Paul ne peint pas beaucoup mais je crois bien que la vue de si belles choses lui sera d'une grande ressource. Bonjour à toute la famille.

À bientôt, Françoise et Jean-Paul⁸⁰.

Les rapports avec « le maître » se sont donc passablement réchauffés. L'allusion à la famille semble confirmer que Riopelle venait de vivre au moins une partie de l'hiver et du printemps à Saint-Hilaire chez Borduas.

Il se peut aussi que les amoureux aient visité le groupe à la ferme des Lusignan après leur retour de Gaspésie, Françoise Lespérance connaissant bien les sœurs Renaud. Il se peut aussi qu'ils se soient arrêtés chez les Borduas à la même occasion.

Jean-Paul Mousseau et Bruno Cormier à Farnham

La guerre tirait à sa fin. Certes, son théâtre s'était déplacé vers le Pacifique, depuis l'armistice en Europe, mais, après la chute de l'Allemagne nazie, ses jours étaient comptés. Malgré tout, au début de l'été, la menace de l'enrôlement pesait encore sur les jeunes. En 1945, Mousseau avait l'âge d'être conscrit : « À dix-huit ans, vous n'aviez plus le choix. Il

79. Hélène de Billy, *ouvr. cité*.

80. MACM, Archives Borduas, dossier 43.

fallait faire l'armée. Vous pouviez opter ou pour l'armée régulière ou pour la réserve.» Comme beaucoup d'autres étudiants de son âge, Mousseau opta pour le Canadian Officers Training Corps (COTC), qui donnait la possibilité de continuer ses études à la condition de se prêter une fois par semaine à des exercices militaires et, durant l'été, à deux semaines de camp à Farnham. Il se trouvait ainsi à faire partie de la réserve.

En cette fin d'été 1945, il lui restait donc à faire son camp militaire à Farnham. Il ne se souvenait pas avoir quitté la ferme des Lusignan pour aller au camp militaire. Mais il faut bien que cet épisode se situe au plus tard au début d'août.

Or Bruno Cormier se trouvait aussi à Farnham au même moment. L'étudiant en médecine en était à son troisième camp, à titre de sergent médical.

À propos de cette rencontre avec Mousseau, Bruno Cormier déclarait : « Je me souviens. C'était en 1945. J'étais caporal médical à Farnham. Eh bien ! Déclarer Mousseau "invalide" pour qu'il dessine. Fallait le faire ! Mousseau, invalide ! Je ne sais pas si Mousseau s'en souvient, mais beaucoup de ses dessins petit format de 1945 ont été faits à Farnham alors qu'il était "invalide"⁸¹. »

Mousseau nous a confirmé l'essentiel de ce que Bruno Cormier avançait alors. Son séjour à Farnham n'a duré que deux semaines. Mousseau était « *batman* », c'est-à-dire au service de deux officiers. Son travail consistait à cirer leurs bottes et à faire leur lit le matin. Le reste de la journée lui appartenait. Les exercices de tir l'attiraient, mais son « invalidité » lui donnait une bonne excuse pour ne pas participer aux autres exercices militaires plus fastidieux, comme les parades et les charges à la baïonnette. Théoriquement, il devait être au service de ses officiers vingt-quatre heures par jour, mais la guerre tirait à sa fin et on ne vivait plus que dans l'attente du retour à la vie civile. Il n'y avait donc pas grand-chose à faire. Mousseau passa son temps à dessiner. Il avait d'ailleurs conservé dans ses affaires toute une série de ses dessins de Farnham⁸².

Ces dessins sont fort importants. Ils constituent la première expérience vraiment concluante du dessin automatique ou, si l'on veut, de l'extraordinaire fécondité du procédé automatiste par Mousseau. Les dessins faits sur des feuilles de dactylo, portant parfois l'en-tête du camp de Farnham, s'accumulèrent à une vitesse déconcertante, tous aussi

81. Musée d'art contemporain de Montréal, 26 avril 1971.

82. Conversation de François-Marc Gagnon avec Mousseau, 9 septembre 1988.

surprenants les uns que les autres. Ce n'est pas que, dans toute cette production, on ne puisse déceler quelques réminiscences de choses vues, notamment à l'atelier de Fernand Leduc : des dessins de Matta dans un numéro de VVV ; des photographies des « statues » de l'île de Pâques qui l'avaient tellement impressionné ; des reproductions accrochées dans l'atelier du frère Jérôme. Manifestement, ces quelques sources avaient fourni le vocabulaire de base, mais la syntaxe était nouvelle, inattendue surtout. Elle n'était pas du tout celle de Borduas. Les formes dans les dessins de Mousseau ont tendance à se distribuer un peu au hasard sur toute la surface du papier. Elles donnent l'impression de travailler à une sorte de remplissage de la feuille, sans grand souci de la « composition ».

En tout cas, rien des belles compositions de Borduas avec des formes se détachant sur un fond. Ni non plus rien de commun en apparence avec les tableaux de ses confrères, comme Riopelle, Leduc ou Barbeau se débattant avec des problèmes de matière. De tout le groupe, ce sera toujours Mousseau qui dessinera le plus.

Jean-Paul Mousseau à l'École du meuble

En ayant fini avec son camp militaire, Mousseau s'inscrivit à l'École du meuble en septembre 1945. Quoi de plus naturel pour un jeune qui venait de finir ses cours au Collège Notre-Dame, qui y avait connu déjà un certain succès comme peintre et qui connaissait Borduas ? D'autant plus que Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Maurice Perron, Bernard Morisset et Jean-Paul Riopelle y étaient tous finissants en 1945-1946⁸³. L'École du meuble fut une grande déception pour Mousseau. Après l'espèce d'éden qu'il avait connu au Collège Notre-Dame, l'École du meuble sera le monde d'après la chute. À ceux qui identifieraient trop facilement l'École du meuble à Borduas, il faut rappeler que Borduas n'y donnait que peu de cours finalement : dessin à vue, décoration et documentation. Les cours d'ébénisterie, de sculpture sur bois, de décoration intérieure, de tissus imprimés, voire d'art sacré, après le passage du père Couturier, occupaient une place beaucoup plus importante que les cours dont Borduas était responsable⁸⁴. Aussi bien, Mousseau y fera long feu. Si l'on

83. Service des archives du cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM-6.2.1 : liste des élèves 1936-1955.

84. Voir Gloria Lesser, *École du meuble 1930-1950. La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, Le château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989.

consulte les listes d'élèves de 1945-1946, son nom n'apparaît qu'à la session d'automne 1945. À l'hiver 1946, il n'est déjà plus question de lui⁸⁵. Il n'y finit probablement pas son année, comprenant ce que l'atelier du Collège Notre-Dame avait eu d'exceptionnel. Peut-être sans trop s'en rendre compte au début, le frère Jérôme, conseillé par Borduas, avait su assurer dans son atelier les deux conditions essentielles pour tout travail créateur : la liberté et l'encouragement des pairs. L'École du meuble, avec ses programmes de cours imités de ceux des Beaux-Arts, ses objectifs pédagogiques discutés en conseil, ses chicanes de professeurs, la rivalité de son directeur avec Maillard, l'esprit sottement compétitif que l'on entretenait parmi les élèves, était dans la norme. Même Borduas, impliqué personnellement dans ces querelles, ne pouvait à lui seul faire contre-poids. À l'automne qui suivit, sa tâche d'enseignement fut diminuée dans l'espoir de restreindre l'influence qu'il avait sur ses élèves. Il devra attendre d'être renvoyé de l'École pour dénoncer ses méthodes et prédire sa faillite dans *Projections libérantes*.

C'est tout de même à l'École du meuble que Mousseau fit la connaissance de Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau, Bernard Morisset et Roger Fautoux. Ils étaient en quatrième année et lui en première. Le directeur, Jean-Marie Gauvreau, lui reprocha de perdre son temps avec les plus vieux. Ce que le directeur ne pouvait pas comprendre, c'est que Mousseau partageait avec ses aînés le besoin de liberté, d'une atmosphère expérimentale que son école n'était pas capable de lui donner. Irrésistiblement, ce besoin fondamental allait les mener tous à la découverte de l'importance de « l'atelier ».

Marcel Barbeau et « l'atelier de la ruelle »

Barbeau, qui habitait à l'époque au 4549, rue Saint-Hubert, un peu au nord de Mont-Royal, dénicha, à l'automne 1945, dans la ruelle entre cette rue et la rue Resther, un « atelier », disons plutôt un hangar, situé au deuxième étage, qu'il loua à un voisin, Charlie Talbot, un peu plus âgé que lui et qui servit d'intermédiaire auprès de ses parents dans cette affaire. Mousseau nous a décrit le lieu, dit « l'atelier de la ruelle », comme un endroit peu confortable, surtout l'hiver. On s'y chauffait avec une sorte de

85. Service des archives du Cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM-6.2.1 : liste des élèves 1936-1955.

poêle à bois qu'à la campagne on appelait une « tortue » ou une « truie » à cause des courtes pattes de l'appareil, mais on pouvait voir le jour à travers les murs et dans les coins de l'édifice. Il se formait de la glace sur les murs. On avait peint trois cercles au plancher, un rouge près du poêle pour les « régions torrides », un vert un peu plus loin pour les « régions tempérées » et un bleu encore plus loin pour les « régions froides ». C'est Barbeau qui se chargeait du chauffage, apportant du charbon de la maison familiale.

Cet atelier est célèbre. Barbeau et Riopelle s'y livrèrent à des expériences d'« automatisme mécanique ». Mousseau nous a parlé d'un *dripping* de Barbeau datant de cette époque, qui lui appartenait et qu'il a vendu en 1978 à la Galerie nationale du Canada⁸⁶. Sur un fond indistinct et fort sombre dans lequel se distingue à peine un cercle plus pâle, Barbeau avait créé un réseau assez distendu de lignes noires apparemment projetées violemment sur la toile. Certaines des lignes comportant des bavures et des coulisses vers le bas révèlent que Barbeau avait sans doute posé sa toile à la verticale, et non au sol comme Pollock. Mesurant moins d'un mètre carré, ce tableau n'est pas non plus comparable en dimensions avec les grands *drippings* de Pollock. Nous reviendrons plus loin sur le problème des relations de la peinture de Barbeau avec celle de Pollock. Il s'est dit beaucoup de sottises à ce sujet.

Mousseau nous a expliqué aussi que, avant cette date, Riopelle travaillait beaucoup chez lui; qu'il peignait ses encres et ses gouaches à la maison, mais qu'un jour ses parents brûlèrent toute sa production et ne gardèrent que les cadres de ses œuvres. On comprend que, dans les circonstances, l'atelier de la ruelle devint pour Riopelle une sorte de refuge et l'endroit où se livrer à des expériences plus osées.

Bernard Morisset, un autre confrère de Barbeau à l'École du meuble, Jean-Paul Mousseau, Rémi-Paul Forgues, dont il sera question plus loin, et Claude Gauvreau visitaient à l'occasion l'atelier de la ruelle. Mousseau datait ses propres « émaux » de cette période. Sans ressources, il ne pouvait se permettre de peindre sur de la toile de lin. La toile de jute était son support habituel. Il semble que les automobiles arrivaient au port enveloppées de toile de jute. Il suffisait d'aller la récupérer à cet endroit.

86. Marcel Barbeau, *Sans titre*, n. d., huile sur jute, 91,5 cm x 91,5 cm, coll. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (n° d'inventaire: 18947). Il est daté « vers 1947/1948 » au Musée des beaux-arts du Canada, mais cette date est sans doute à revoir. Nous serions plutôt d'accord avec Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, CECA, 1990, p. 102, qui le datent de « 1945 ».

Barbeau, qui travaillait le soir et en fin de semaine à l'épicerie de son oncle, avait un peu d'argent et pouvait se payer des matériaux de meilleure qualité : toiles montées sur châssis, masonite, couleurs d'artiste.

Voici comment Riopelle parlait de cette période à Fernand Seguin :

On avait fait des expériences libres dans un atelier, un hangar si on peut dire, où on s'était retrouvés, Mousseau avec ses problèmes, Barbeau avec ses problèmes et moi avec eux, avec un troisième problème absolument complexe qui était : Comment trouver le moyen de peindre et d'avoir de l'argent pour peindre ? Et comme on n'avait pas de moyens pour acheter de la couleur et des pinceaux à profusion, on a décidé de peindre au ripolin. Or évidemment, il y a des coulures et tout ce qui s'ensuit, et on peignait ensemble, il n'y avait aucune gêne, c'était plutôt une méthode de se retrouver sans croire au chef-d'œuvre. Et finalement est arrivé un tournant, que probablement tout le monde sait, un tournant immédiat, c'est pour ça que c'est intéressant : il y a eu la visite de Claude Gauvreau qui, lui, a pu distinguer les toiles faites par l'un et les toiles faites par l'autre. Supposons que ce soit un procédé dit automatique où on pensait que personne n'avait⁸⁷... Et il a vraiment bien classé, il l'a même fait chronologiquement pour certaines choses. Ça posait d'autres problèmes à ce moment-là. On s'est séparés et on est partis dans d'autres voies.

On se souvient que Riopelle s'était vu couper les vivres par sa famille. Ses problèmes d'argent étaient réels. L'écriture automatique devrait-elle engendrer un style commun à tous ceux qui la pratiquent ou, au contraire, encourager l'éclosion d'un style particulier à chacun ? Telle était la question qu'on s'était posée au « tournant », devant la ressemblance évidente des résultats. Telle était la question que Claude Gauvreau avait tranchée dans le sens de l'individualité, permettant du même coup la dispersion du groupe, chacun poursuivant sa voie. Riopelle est revenu sur cet épisode au bénéfice de Pierre Schneider, en insistant davantage sur le caractère collectif des expériences de l'atelier de la ruelle :

On entrait. On peignait. Quand un partait, l'autre prenait la place, souvent en reprenant, en refaisant la toile du voisin. C'était une façon de se libérer. On avait les mêmes problèmes et une confiance absolue dans l'homme qui était à côté. Alors, s'il voulait repeindre une toile, c'est qu'il pensait faire mieux.

87. Riopelle ne finit pas sa phrase, mais on en devine le sens : un procédé automatique aurait dû donner des résultats impersonnels.

Si cela avait été, Claude Gauvreau aurait été bien en peine de s'y retrouver. En réalité, ni Riopelle, ni Mousseau, ni Barbeau ne se seraient permis de retoucher les toiles de leurs voisins. Le seul cas de ce genre dont se souvient Barbeau intéresse une toile de Bernard Morisset que Mousseau avait refaite, parce qu'il la trouvait trop « faible ». Inutile d'ajouter que Morisset fut furieux de cette intervention intempestive. En réalité, ils étaient tous au même point, cherchant à se libérer de tout ce qui n'était pas eux, par cette « plongée vers l'inconscient » suggérée par Borduas et ramenant ces fruits mystérieux que sont leurs tout premiers tableaux abstraits aux uns et aux autres :

Il est resté très peu de ces toiles, car, en général, elles étaient très fragiles. Elles ont été exécutées à l'émail, à la peinture automobile, parce que nous n'avions pas d'argent pour acheter autre chose. Et puis, on peignait à un tel rythme qu'on prenait tout ce qui nous tombait sous la main. L'essentiel, c'était de peindre coûte que coûte, pour peindre. C'était une destruction, plutôt qu'une construction⁸⁸.

Riopelle a raison. Très peu de tableaux de cette période ont été conservés. *Ontario*, 1945⁸⁹ de Riopelle pourrait être l'un des rares exemples. Il révèle le saut dans le vide que venait d'effectuer Riopelle qui, trois ans plus tôt, peignait encore une vanitas aussi académique que la *Nature bien morte*⁹⁰. *Ontario* est le tableau le moins académique qui soit avec ses coulures, ses taches involontaires, son absence totale d'objets et son aspect de fond de tableau laissé inachevé.

Par contre, ce n'est probablement pas à l'atelier de Barbeau que Mousseau peignit son fameux *Tapis de l'île de Pâques*, qui bien que peint sur du jute était de dimensions trop grandes pour l'espace exigu du hangar. On le voit sur une photographie de Maurice Perron prise à l'atelier de Leduc⁹¹ et c'est plutôt là qu'il aurait été peint. Le jute est une

88. Pierre Schneider, art. cité, p. 14.

89. J.-P. Riopelle, *Ontario*, 1945, h. t., 86,5 cm x 106,05 cm; anc. coll. Champlain Charest; MBAC, Ottawa. On peut probablement rattacher à la même période sa *Décalcomanie à l'émail*, 19,6 cm x 23 cm, qui faisait anciennement partie de la collection de Claude Gauvreau et qui a été présentée à l'exposition automatiste du Grand Palais en 1972.

90. Que Schneider désigne comme la *Vanité au Darwin*, ce qui est tout de même un titre moins anachronique.

91. Photo qui représente de gauche à droite Pierre Leroux, Marcel Barbeau, Claude Gauvreau, Madeleine Arbour, Fernand Leduc et Maurice Perron. Le tableau de Mousseau apparaît en haut à gauche. Voir Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, ouvr. cité, p. 20.

matière qui absorbe très vite la couleur et imposait un style linéaire qui n'était pas très loin de ses dessins.

Sixième exposition annuelle de la CAS

En octobre 1945, s'ouvrait la Sixth Annual Exhibition of Paintings and Drawings de la Contemporary Arts Society, qui cette année se tenait dans les Fine Art Galleries au deuxième étage de chez Eaton's, sur College Street à Toronto. L'exposition aurait comporté quelque quatre-vingts toiles⁹². La liste des participants est connue par une annonce parue dans la presse torontoise. Ne retenons que les « juniors » : André Jasmin, Bernard Morisset, Léon Bellefleur, Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Charles Daudelin, Fernand Leduc, Jeanne Rhéaume, Guy Viau et Fernand Bonin⁹³.

Les journalistes de Toronto manifestèrent de l'intérêt pour cette présentation et leurs commentaires méritent d'être relevés. Ainsi, Pearl McCarthy présenta Fernand Leduc comme « un talent prometteur avec ses tableaux d'objets sortant de l'onde⁹⁴ », même si c'est le seul jeune peintre qu'elle mentionna. Un journaliste du *Toronto Telegram* considéra quant à lui qu'André Jasmin et Bernard Morisset étaient les « talents pleins d'avenir... De tous ces jeunes le plus prometteur semble bien être André Jasmin avec ses compositions audacieuses et ses couleurs frappantes⁹⁵ ». Mais c'est Paul Duval qui se révéla le plus réceptif, prévoyant déjà l'importance que prendront ces jeunes peintres à l'avenir :

Avec Borduas et Fernand Leduc, J.-P. Mousseau, Pierre Gauvreau et — d'une manière moins forte — Léon Bellefleur, tous leurs travaux dérivant de la section la plus créatrice du surréalisme représentée par André Masson et Paul Klee, nous avons affaire à un groupe d'artistes de tendances semblables dont les travaux ne manqueront pas d'avoir un impact sérieux dans un avenir rapproché. Que leur maîtrise technique ne soit pas toujours égale à leur goût et leur esprit va un peu de soi,

92. « Quatre-vingts toiles des peintres de la société furent exposées... » ; Pierre Dax, « Un peu de tout en peinture », *Notre temps*, 6 décembre 1945, p. 5.

93. Annonce, *Toronto Daily's Star*, 22 octobre 1945, p. 32.

94. Pearl McCarthy, « Art and Artists. Montreal Group Worth Seeing », *The Globe and Mail*, 27 octobre 1945, p. 10. Pourrait-il s'agir de *Colloque exubérant* de Pierre Gauvreau ?

95. Anonyme, « Montreal Moderns Seen Evoking Acid Criticism. Contemporary Artists Display Present-Day Conventions to Advantage in Abstract Works », *The Toronto Telegram*, 27 octobre 1945.

mais aucun amateur d'art intelligent et informé ne pourra nier que la *Composition* de Borduas ou *Et leur ombre dit adieu au jour* de Leduc, *Fonction* de Gauvreau, *Jeux d'enfants* de Bellefleur et *Aspect franc*⁹⁶ de Mousseau forment les bases de ce qui, plus sûr qu'autrement, sera un courant important de l'art canadien dans les décennies à venir⁹⁷.

Pierre Dax résumera l'impression faite par la presse torontoise quand il écrira :

[...] l'exposition organisée à Toronto remporta un succès tel que la Galerie Eaton de Toronto songe à faire de ce salon un événement annuel... si l'on s'en tient aux critiques parues dans les journaux de la cité-reine, les Torontois ont dû être avantageusement impressionnés par les artistes de Montréal, Lyman, Borduas, Daudelin, de Tonnancour, Surrey, Leduc, Mousseau et bien d'autres furent l'objet de critiques très élogieuses⁹⁸.

La même exposition sera reprise sous une autre forme à Montréal, comme nous le verrons.

Prises de position au *Quartier latin*

Avec la reprise des cours de l'année scolaire 1945-1946, *Le Quartier latin* se dotait d'une nouvelle équipe de rédaction sous la direction de Jacques Hébert, qui avait sans doute révélé ses talents d'organisateur à l'occasion de la revue *Bleu et Or* l'hiver précédent. Le 5 octobre 1945, Jean-Louis Roux, rédacteur en chef au *Quartier latin*, se mettait en frais de définir la position de son journal en matière d'art et de littérature dans un article intitulé « Définissons nos positions », dans lequel le surréalisme était souvent mentionné :

J'essaierai de définir ici à quelle génération nous appartenons et quel sera notre comportement vis-à-vis de l'art en général, l'art moderne en particulier, et surtout le surréalisme puisqu'il suscite tant de commentaires et des plus bêtes.

96. *Aspect franc* est un tableau de Pierre Gauvreau ; il a été exposé en 1944 au 75, rue Sherbrooke Ouest, à l'occasion de la première exposition individuelle du peintre ; en 1947, au même endroit avec les automatistes ; à Paris, au Grand Palais, et au Musée d'art contemporain de Montréal en 1971-1972. Il se pourrait que *Fonction* soit le titre d'une œuvre de Mousseau.

97. Paul Duval, « Art and Artists. Montreal Artists Establishing New Landmarks in Canadian Art », *Saturday Night*, Toronto, 10 novembre 1945, p. 24.

98. Pierre Dax, art. cité, p. 5.

Nul doute que Jean-Louis Roux voulait se montrer ouvert à l'art moderne en général et au surréalisme en particulier. Mais il crut, à titre de rédacteur d'un journal universitaire, devoir prendre une position mesurée à l'égard du surréalisme, à mi-chemin entre deux extrêmes :

Ferons-nous partie de ce groupe d'illuminés qui vénèrent comme relique authentique tout ce qui porte le nom de surréalisme et qui crient au chef-d'œuvre dès qu'un de leurs disciples touche quoi que ce soit, ne fût-ce qu'un petit bout de ferraille tortillé avec art ? Ou nous jetterons-nous plutôt du côté de ce groupe de bonzes qui se refusent à tout raisonnement sensé devant une manifestation artistique un peu osée et entrent dans des transes prophétiques pour jeter l'anathème sur quiconque se permet de découvrir un peu de beauté ?

Qui visait-il au juste en parlant d'un « groupe d'illuminés » ? Quelle œuvre pouvait-il avoir en vue en parlant d'un « petit bout de ferraille tortillé avec art » ? Les automatistes n'avaient pas encore exposé comme groupe et aucun d'entre eux, sauf Mousseau, n'avait manifesté encore beaucoup d'intérêt pour la sculpture.

Jean-Louis Roux affirmait ensuite que son journal se réservait le droit de « juger » avec « impartialité » les individus indépendamment des écoles dont ils se réclameraient, condamnant comme également « ridicules », l'idée « qu'il ne se fait plus rien de beau depuis le début du siècle » ou celle « que la beauté n'existe que depuis l'avènement du surréalisme ». Reconnaissant que les « cénacles » ont « suscité des œuvres d'art », même si on a pu les accuser d'être à l'origine d'un « art fermé », que toutes les « formules » devraient avoir « droit de cité », le surréalisme autant que le fauvisme, le pointillisme ou le cubisme, il ajoutait :

Ne devrions-nous au surréalisme que l'existence d'Aragon et d'Éluard, notre reconnaissance devrait être éternelle. Car même si plus tard ils l'ont quitté, cette formule répondait, dans leur jeunesse, à leurs besoins, et ce retour à la domination du rêve n'est-il pas aussi légitime que le retour du classicisme à l'Antiquité ou que le retour du romantisme à la nature ?

Et il concluait avec cette phrase qui eut l'heur de piquer le groupe des futurs automatistes : « Peut-être aujourd'hui le surréalisme a-t-il terminé son temps ; cela n'empêche pas son existence comme fait littéraire... »

Cette « défense » du surréalisme avait bien des défauts. Fernand Leduc prépara en particulier une réplique extrêmement dure à Jean-Louis Roux qu'André Beaudet a publiée récemment et qui reprenait phrase par phrase

les idées du rédacteur en chef. Il l'accusait de prêter à la communauté universitaire tout entière des opinions qui ne lui étaient que « personnelles ». Surtout, Leduc manifestait l'horreur qu'il a toujours eue pour les positions du juste milieu, « ennemi[es] de l'excès, du parti pris compromettant, de toute foi agissante ». Ce qu'il aurait fallu au contraire, c'est affirmer clairement qu'il n'est d'art que « moderne » ; qu'il n'est d'œuvre que de « matière travaillée avec art », cette matière fût-elle un « bout de ferraille » ; que l'œuvre ne peut se juger que sur la base d'une connaissance étendue de « tous les mouvements historiques » ; qu'il n'y a pas d'« art fermé », mais seulement des publics fermés ; que l'œuvre d'art véritable ne saurait être « le fruit d'une formule » ; qu'il ne faut pas confondre une formule et une discipline intellectuelle :

Discipline intellectuelle et formule ne sont pas une même chose. La discipline intellectuelle peut être collective ou particulière (dans la collectivité chacun a la sienne) ; elle est, partant d'un point précis, un champ ouvert sur l'inconnu. Une discipline collective engendre nécessairement une école ; l'expérience close, les parasites de l'art s'emparent des lois propres à chaque œuvre et les condensent en formules d'où jailliront des œuvres abstraites.

Nul doute que pour le groupe de Borduas le surréalisme constituait encore une « discipline intellectuelle » ouvrant sur l'inconnu et dont l'expérience était loin d'être épuisée. D'autant que le surréalisme était plus qu'un mouvement « purement plastique », comme l'impressionnisme, le fauvisme, le pointillisme et le cubisme :

Le surréalisme est essentiellement un mouvement de la pensée, par conséquent une philosophie ; vivante, agissante elle se transforme à chaque instant. Parti d'une expérience psychique, l'automatisme, le surréalisme s'est donné pour mission de « découvrir le fonctionnement réel de la pensée » (Breton) et par cet apport nouveau, faire le procès intransigeant de toute forme désuète de pensée, dont nous subissons la faillite, pour apporter à l'homme une vision fraîche de la vie et lui permettre d'affronter ses principaux problèmes avec une conscience renouvelée.

Il était donc prématuré de le considérer comme un mouvement ayant fait son temps. « Je vous en prie, oui ou non est-il mort ? Renseignez-vous. » Il n'était guère plus informé d'en faire un mouvement exclusivement littéraire, surtout quand les auteurs cités à l'appui en avaient renié les principes. Cela revenait à faire l'éloge du christianisme pour nous avoir donné Julien l'Apostat !

Malheureusement, cette réplique de Leduc ne parut jamais. Entre-temps, un membre du bureau de rédaction du *Quartier latin*, François Lapointe, alors étudiant en philosophie, s'était chargé de donner la réplique à Jean-Louis Roux à propos du surréalisme, lui reprochant comme Fernand Leduc d'en faire un mouvement purement littéraire alors qu'il s'agissait d'un véritable mouvement de pensée, d'une philosophie⁹⁹. Leduc considéra-t-il que cette mise au point suffisait et décida-t-il de s'abstenir d'envoyer la sienne au *Quartier latin*? On peut le regretter car la position de François Lapointe était loin d'être aussi forte que la sienne.

Quoi qu'il en soit, il y eut une réponse à François Lapointe de la part de Jean-Louis Roux, dans laquelle ce dernier faisait état d'une rumeur selon laquelle on se préparait dans « les milieux surréalistes de Montréal » à lui donner la réplique. On le voit, l'article de Leduc faisait déjà du bruit avant même d'être publié. Prévenant les attaques sur le point le plus sensible de son argumentation, à savoir le caractère « dépassé » du surréalisme, il ajoutait :

[...] mon plus grand tort, toujours d'après les surréalistes montréalais, c'est d'avoir osé dire que l'ère surréaliste était terminée. Il me semble pourtant que cela n'est pas exagéré de faire une telle affirmation en mille neuf cent quarante-cinq, alors que l'apogée du mouvement eut lieu vers mille neuf cent trente. D'ailleurs, un article que Jean-Paul Sartre écrivait dans *Vogue* m'est heureusement tombé sous la main ces jours derniers. J'y traduis une phrase : « La guerre a dispersé les surréalistes et, bien que leur influence sur la poésie soit encore profonde, il n'y a plus, pour l'instant, de mouvement surréaliste en France. » Je ne suis plus seul, j'ai avec moi l'écrivain français dont l'influence actuelle sur la jeunesse de son pays est comparée à celle de Barrès ou de Gide, dans leur temps. Je me sens plus fort que jamais pour soutenir les attaques.

On sait que Sartre fit un court séjour à New York vers la fin de la guerre. C'est au cours de ce voyage qu'il donna un article intitulé « New Writing in France », à la revue *Vogue*, article qui reprenait le thème d'une

99. François Lapointe, « Jean-Louis Roux est dans les patates », *Le Quartier latin*, 16 octobre 1945, p. 3 ; Jean-Louis Roux lui répondait dans la livraison du 19 octobre : « François Lapointe m'engueule » ; ce dernier rétorque le 30 octobre : « Jean-Louis Roux est encore dans les patates ».

de ses conférences aux États-Unis¹⁰⁰. Jean-Louis Roux tirait-il Jean-Paul Sartre à lui en se réclamant de lui pour dire que le mouvement surréaliste était mort en France? Sartre affirmait pourtant que l'influence des surréalistes était encore profonde sur la poésie et constatait sans plus qu'« actuellement » le mouvement n'existait plus en France. En juillet 1945, Breton n'avait pas encore quitté New York et il était bien tôt pour prédire l'avenir du mouvement surréaliste d'après-guerre.

Bien que les interventions qui suivirent dans *Le Quartier latin* ne se réfèrent pas explicitement à cette polémique avec Jean-Louis Roux, elles prennent une autre couleur quand on les perçoit comme des retombées de cette polémique. Elles obligèrent plus ou moins *Le Quartier latin* à renoncer à la belle impartialité promise dans son éditorial et à se déporter quelque peu sur sa gauche pour ne pas passer pour trop conservateur. Autrement, on se demande comment il aurait accepté de publier des œuvres franchement « surréalistes », comme les poèmes de Thérèse Leduc ou les dessins de Mousseau, des professions de foi comme celle de Rémi-Paul Forgues, voire les articles antibourgeois de Bruno Cormier.

Le 13 novembre 1945, *Le Quartier latin* publiait en effet un *Poème* de Thérèse Renaud illustré par un dessin non daté mais signé de Mousseau¹⁰¹ et un article de Rémi-Paul Forgues intitulé « Le surréalisme à Montréal », qui est très important. Présentons le personnage avant d'aborder son texte.

Rémi-Paul Forgues

« Devenu pusillanime » vers la fin de sa vie, déclarait Claude Gauvreau, parce qu'il craignait « qu'on le fasse passer pour un signataire du *Refus global* », Rémi-Paul Forgues fut toujours très avare d'interviews et de renseignements sur lui. Interrogé sur ses origines et ses activités littéraires, il s'était contenté de répondre ce qui suit :

100. Paru dans le numéro de juillet 1945, p. 84-85 ; nous renvoyons à la traduction française dans Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, *Œuvres romanesques/Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1987 (©1981), p. 1917-1921.

101. La trace de ce dessin est perdue. Mousseau croyait qu'il avait été vendu. Il ne sera pas repris au moment de la publication de ce poème dans le recueil *Les sables du rêve*, aux Cahiers de la File indienne, en 1946.

Rémi-Paul Forgues, né au Canada vers 1926, dans la ville de Montréal, PQ. On trouve des poésies de Rémi-Paul Forgues dans plusieurs revues, notamment dans le journal *Le Jour* du 25 décembre 1943 et dans la revue *Les Ateliers d'arts graphiques*, numéro 2, 1947¹⁰².

Claude Gauvreau nous a laissé une image plus détaillée et plus tragique du personnage. Né à Montréal en 1926, il connut « une enfance et une jeunesse exécrales ». Son père, qui exerçait le métier de tailleur et de couturier, était « un ancien frère défrôqué, scrupuleux, refoulé et maladivement timide ; sa mère, une hystérique intégrale, une irresponsable ». Il lui était défendu de jouer. Rémi-Paul fit ses études au Collège Saint-Laurent, tout en apprenant le piano, mais ses problèmes à la maison étaient trop sérieux pour qu'il puisse montrer beaucoup d'application à ses études. « Ses échecs scolaires furent fantastiques. » Au collège, il coula trois fois sa classe d'éléments latins. Il devint la risée de ses condisciples et en garda une ambivalence profonde à l'égard de toutes les institutions d'enseignement. « Il se sauva du domicile paternel à plusieurs reprises. Sa mère lança à ses trousses la police ; il fut incarcéré, traité par un imbécile de psychiatre [...]. Il n'était pas majeur, alors. Il se sauva encore à plusieurs reprises. [...] Il coucha n'importe où, dans des caves pleines de rats, chez Hertel, dans des ateliers remplis de suffocantes odeurs d'huiles, etc. Il fut un légendaire et inépuisable laveur de vaisselle. [...] Autrefois, il fréquenta assidûment l'atelier de Leduc¹⁰³. » C'est d'ailleurs chez Fernand Leduc que Gauvreau avait fait sa connaissance. Il n'avait que dix-sept ans lorsqu'il publia ses premiers vers¹⁰⁴. Le poème publié dans *Le Jour* dont il parle dans sa réponse à André-G. Bourassa parut sous la rubrique « Jeune poésie », lancée par Pierre Gélinas en ces termes :

Sous cette rubrique, nous publierons des poèmes de jeunes, sans remarque particulière ou appréciation. Nous laissons ce soin à nos lecteurs. Nous serons reconnaissants aux jeunes poètes qui voudront bien nous envoyer leurs essais. Nous avons cette semaine des poèmes de Rémi-Paul Forgues et d'André Béland...

102. Cité par André-G. Bourassa dans « Rémi-Paul Forgues. Éléments de biographie », *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 274.

103. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 434-435.

104. Gaëtan Dostie, *Rémi-Paul Forgues. Poèmes du vent et des ombres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974, p. 7.

Les poèmes de Rémi-Paul Forgues consistaient en un texte sur *Stravinski* et à une version du poème intitulé *Tristesse* dans le recueil publié par Dostie, mais qui était sans titre au moment de sa parution dans *Le Jour*:

Et j'ai embrassé l'aube mortelle!
 Je n'ai point couru vers le grand bonheur
 Mais vers l'oubli du vertige
 Comme une tige ivre dans la rafale;
 Femme, argent, voyage, danse et cigarette,
 J'ai connu vos jeunesse éblouissantes.
 Maintenant je m'en vais vers le fleuve de la mort
 Comme le cygne en partance vers le pays de l'or
 Des fleurs, des fruits et du soleil¹⁰⁵.

Bien que paru à ce moment, ce poème datait probablement du printemps 1942, puisqu'on le retrouve ainsi daté dans un petit recueil dactylographié que le poète avait confié à Fernand Leduc¹⁰⁶. En plus du poème, le numéro du 25 décembre du *Jour* comportait un texte sur *Stravinski*, dans lequel il exprimait tout son enthousiasme pour *Le sacre du printemps*¹⁰⁷. La musique l'intéressa toujours beaucoup. Dostie signale aussi un article sur le jazz qu'il donna au *Jour* le 8 janvier 1944¹⁰⁸.

Par ailleurs, les autres poèmes mentionnés par Forgues, intitulés *Tu es là*, *Douce Yole-Iris* et *De ma fin*, datés d'octobre 1946, parurent dans le n° 2 des *Cahiers des arts graphiques*, en 1947¹⁰⁹. Nous en traiterons plus loin quand il sera question de la collaboration des automatistes avec le groupe des arts graphiques.

On retrouve ensuite des textes de Forgues dans *Le Quartier latin*. André-G. Bourassa¹¹⁰ a avancé l'hypothèse que les positions réactionnaires de Jean-Charles Harvey sur l'art moderne avaient fini par agacer

105. P. 4. Comparer avec la version publiée dans Gaëtan Dostie, *ouvr. cité*, p. 37. Comme nous en avertit G. Dostie, Forgues avait l'habitude de reprendre ses poèmes et de les transformer, à la manière d'un musicien créant des variations sur un thème. Il n'y a donc pas à s'étonner des différences entre les versions.

106. Bernard Teyssède, *art. cité*, p. 248.

107. *Le Jour*, 25 décembre 1943, p. 4; repris dans Gaëtan Dostie, *ouvr. cité*, p. 55-56.

108. *Ibid.*, p. 64-66.

109. On sait qu'il n'y eut jamais de n° 1 des *Cahiers des arts graphiques*, Dumouchel ayant voulu faire croire aux organismes subventionnaires qu'il s'agissait d'une affaire déjà bien lancée.

110. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 121.

Forgues, qui cessa toute collaboration avec *Le Jour*. Il est vrai que Jean-Charles Harvey avait des idées bien arrêtées sur le surréalisme. Pour lui, c'était un « grand mot » qui ne voulait rien dire — « On a parlé de *surréalisme*. Comme il n'y a rien de surréel dans la nature créée, le mot ne veut rien dire¹¹¹ ». Il le fustigeait comme un mouvement d'intellectuels, en le mettant sur le même pied que le nazisme, le fascisme et le marxisme :

[...] rappelons-nous que le nazisme, le fascisme et le marxisme sont des phénomènes de l'intellectualisme européen. Ce sont ces gens qui nous ont lancé dans le *surréalisme économique*, dont le correspondant se retrouve en certaines interprétations de l'art contemporain. Tant il est vrai que tout se tient dans l'immense vague de nihilisme¹¹².

Cette prose réactionnaire étonne sous la plume d'un écrivain qui avait la réputation d'un libre-penseur.

Il n'est pas moins vrai que les positions de Pierre Gélinas sur le surréalisme n'étaient guère plus ouvertes. Dans le même numéro du *Jour*, où Forgues publiait pour la première fois, Gélinas faisait paraître une « mise au point » sur la peinture dans laquelle il se plaignait que, si l'on pouvait se prononcer librement sur l'art ancien,

[...] il ne nous est pas permis, par contre, d'avouer qu'une toile surréaliste ne nous plaît pas sans encourir aussitôt tous les anathèmes. Pourquoi ? On n'est pas obligé de tout admirer chez les anciens, mais on est obligé de s'incliner sans dire une parole devant les modernes. Vous ne serez pas nécessairement perdus si vous confessez que Rubens ne vous touche pas, mais vous serez voués à tous les diables si ne vous pâmez pas d'admiration devant la moindre petite abstraction¹¹³.

Gélinas dénonçait cette attitude comme un « snobisme des modernes », tout aussi exécrationnel que le « snobisme des anciens ». Il affirmait admirer Borduas tout en trouvant « certaines toiles d'Eveleigh [...] anti-picturales ». Quand on songe à la ferveur quasi religieuse avec laquelle Rémi-Paul Forgues embrassera le surréalisme, on ne s'étonne plus qu'il ait laissé un journal qui exprimait des idées si contraires à ses convictions.

111. Jean-Charles Harvey, « La peinture qui n'existe pas », *Le Jour*, 1^{er} janvier 1944, p. 4.

112. Jean-Charles Harvey, « L'économie surréaliste », *Le Jour*, 18 mars 1944, p. 1 et 2.

113. Pierre Gélinas, « Propos sur la peinture. Essai de mise au point », *Le Jour*, 25 décembre 1943, p. 5.

Jacques Hébert et Jean-Louis Roux, qui venaient de prendre la tête du *Quartier latin*, étaient-ils beaucoup plus ouverts au surréalisme? On peut en douter après ce que nous avons rapporté plus haut des opinions de Jean-Louis Roux. Ils permirent tout de même à Rémi-Paul Forgues de publier au *Quartier latin* un texte intitulé «Borduas» le 9 février 1945 et un autre sur «Le surréalisme à Montréal», le 13 novembre 1945.

Entre-temps, Rémi-Paul Forgues avait fait la découverte de l'œuvre de Borduas, dans des circonstances que Claude Gauvreau a bien rapportées :

Ses rapports avec la pensée surrationnelle datent d'un hasard : un jour, dans une librairie, en feuilletant quelques livres avec désœuvrement, il mit la main sur la plaquette de Robert Élie consacrée à Borduas. Les reproductions des tableaux suffirent à l'enflammer. Il avait trouvé la terre promise¹¹⁴.

Comme la plaquette de Robert Élie parut en 1943, cette découverte se situe sans doute à l'époque de ses dernières collaborations au *Jour*. Après Borduas, Forgues était entré en contact avec ses jeunes amis. Teyssèdre situe vers la fin de 1944 les premières visites de Rémi-Paul Forgues à l'atelier de Leduc :

Cet adolescent d'une sensibilité à fleur de peau est couvé par une mère abusive¹¹⁵, qui finira par le faire interner en asile psychiatrique ; chez lui, les révoltes contre la répression familiale et contre l'oppression sociale se confondent. Poète, il a trouvé chez Breton, et retrouve chez Borduas, l'appel à une «beauté convulsive»¹¹⁶.

Les deux textes qu'il fit pour *Le Quartier latin* portent évidemment la marque de ces rencontres et reflètent l'enthousiasme pour Borduas et ses idées, qui régnaient dans ces réunions. Son texte sur Borduas est un véritable «acte de foi» dans le maître de Saint-Hilaire. Dans la «comédie» de la vie moderne, la «farce» perpétuelle qui brise dans son élan tout acte généreux, l'art de Borduas, écrivait Forgues, est l'un des rares «allègement[s]» que le sort nous ait donnés :

[...] l'art de Borduas est peut-être ce qui saoule le plus l'âme, la lance dans l'action, puissante, fertilisée. Un colloque avec Borduas est marqué d'apparitions qui inondent l'âme de soleil, de sagesse et de lumière. [...]

114. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 435-436.

115. Mousseau nous a parlé de l'«atmosphère étouffante» qui régnait au domicile des parents du poète, rue Saint-Denis.

116. Bernard Teyssèdre, art. cité, p. 248.

Pour nous, l'art de Borduas est la route qui mène à l'action, la route où les arbres, les eaux, les animaux ont cette familiarité communicative de la joie.

Nous faisons un acte de foi en Borduas parce qu'il est pour nous la compensation de l'époque absurde où nous vivons, la chambre intérieure où l'on peut se réfugier lorsqu'on a les yeux crevés d'horreur, les oreilles crevées de bourdonnement, le cœur crevé de dégoût. Nous faisons un acte de foi en Borduas parce que chaque couleur, chaque ligne est un cri, un sanglot, un chant qui répondent à nos cris, à nos sanglots, à nos chants, parce que des œuvres comme *Abstraction verte*, tout en synthétisant nos batailles et nos heurts, ont su satisfaire notre faim d'équilibre et de perfection.

On pourra s'étonner de voir *Abstraction verte* mentionnée ici. Cette petite toile que Borduas avait présentée à Joliette trois ans plus tôt avait appartenu un temps à Rémi-Paul Forgues. Borduas regrettera plus tard de la lui avoir cédée et l'échangera au poète contre deux gouaches¹¹⁷. On aura noté que Forgues exprimait son adhésion au futur groupe automatiste dans les termes d'un « acte de foi en Borduas ». Il n'est évidemment pas indifférent que cette option soit exprimée en des termes qui rappellent la conversion religieuse. On peut voir là la preuve de l'espèce de crise de conscience par laquelle les jeunes disciples de Borduas étaient obligés de passer pour faire partie du mouvement automatiste.

Un second texte de Forgues, « Le surréalisme à Montréal », paraissait dans *Le Quartier latin*, le 13 novembre 1945. Il s'accompagnait d'une « note de l'auteur » qui avertissait que « ce texte ayant été rédigé antérieurement n'a rien à voir avec la polémique de J.-L. Roux et de François Lapointe ». Forgues connaissait donc cette polémique et, acceptant la publication de son texte à cette date, ne pouvait l'en séparer complètement. Quoi qu'il en soit, le texte de Forgues s'ouvrait sur une constatation :

Il est satisfaisant de penser que plusieurs d'entre nous ont rompu avec tous ceux, maîtres ou idoles, responsables de l'annihilation de l'esprit. Nous ne sommes plus ici pour endosser l'idiotisme régional, mais pour marquer une apparition étincelante¹¹⁸.

Dans une formule qui annonçait presque *Refus global*, il ajoutait :

117. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 166.

118. Rémi-Paul Forgues, « Le surréalisme à Montréal », *Le Quartier latin*, 13 novembre 1945, p. 3.

Nous voulons vivre la recherche du bonheur dans sa forme la plus évoluée, la plus aiguë. En réponse au besoin lancinant de libération nous exigeons l'accès total de l'homme au merveilleux. Dès aujourd'hui nous adhérons entièrement au surréalisme; nous serons ces «travailleurs horribles» dont parle Rimbaud, unis dans le désir de l'émancipation humaine.

Renvoyant à «une préface émouvante du D^r Pierre Mabille sur le rôle de l'inconscient dans l'organisme», le poète voyait comme lui dans «les mouvements internes de l'inconscient viscéral, [les] facteurs de notre dynamisme». Il allait plus loin encore :

Nous persistons tous à dire que l'automatisme est le dispensateur de cette vie merveilleuse, de ces mondes dont la réalité n'est plus à prouver. André Breton en a fait la définition même du surréalisme. [...] Après avoir été deux cents ans séparés du reste de l'univers, la venue inconsciente de Borduas au surréalisme a été pour nous l'épreuve du feu. La série de gouaches en mil neuf cent quarante-deux a été sur ce point décisive. J'ai déjà fait profession de foi totale en Borduas, une année de vie et de réflexion me donne le pouvoir de la renouveler. Autour de Paul-Émile Borduas une jeunesse enthousiaste s'est levée; nous acceptons le combat définitif, jusqu'à l'horizon crucial.

Ce n'était peut-être pas la première fois que le mot *automatisme* apparaissait dans la presse, mais c'est probablement sa première apparition sous la plume d'un des jeunes disciples de Borduas.

Bruno Cormier

Nous avons fait état à quelques reprises de la présence attentive et sympathique d'un jeune étudiant en médecine dans le groupe automatiste, Bruno Cormier. Né le 14 novembre 1919, il fut «longtemps le grand copain de mon frère Pierre», dira Claude Gauvreau¹¹⁹, l'un et l'autre ayant fréquenté le Collège Sainte-Marie. Très tôt, il manifesta du goût pour la poésie et le théâtre. Musset, Rimbaud, Baudelaire... furent pour un temps ses auteurs préférés, même si «sous l'influence néfaste du jésuite Angers¹²⁰ [...] il] attacha» pour un temps «au char néo-chrétien :

119. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 360.

120. Pierre Angers, né en 1912, entre chez les jésuites en 1930 et est ordonné prêtre en 1943. Son *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel avec le texte de l'Art poétique* sera publié au Mercure de France, à Paris, en 1949.

Ghéon — Chancerel — Claudel». Il découvrit en même temps que Pierre Gauvreau les mouvements d'avant-garde et devint «un apôtre ardent de la révolution artistique».

Désireux d'être utile à ses semblables — il était issu d'un milieu ouvrier fort pauvre —, il fit ses études en médecine à l'Université de Montréal de 1942 à 1948 et de psychiatrie à McGill de 1948 à 1953. Du groupe, c'est lui qui était le plus au fait de la psychanalyse et de Freud.

Cela ne l'empêcha pas de rester très fidèle au groupe des futurs automatistes et de partager leurs idées. C'est ainsi que, le 16 novembre 1945, il publia à son tour un article intitulé «Rupture» qui était encore plus explicite que le texte de Forgues sur les forces obscurantistes avec lesquelles il fallait rompre si l'on voulait assister à l'avènement d'une pensée moderne dans notre milieu :

L'urgence de notre temps peut s'exprimer ainsi : réunir tout l'avoir intellectuel moderne, en faire une synthèse et se créer ainsi une pensée moderne. Cette pensée neuve, si nous sommes honnêtes avec nous, nous obligera à des actes refusés jusqu'ici. Ces actes accomplis nous apporteront plus qu'une autre façon de voir, ils nous donneront une civilisation nouvelle. Continuer à regarder notre monde avec une idéologie ancienne nous conduira à la faillite. Il faut réagir.

Pour combler ce décalage entre notre temps et nos idéologies surannées, le retour sur le passé n'est pas une solution. La réponse possible à ce problème : rompre avec tout ce qui nous lie. Les préjugés religieux et nationaux, l'habitude de penser d'une façon, la bêtise transmise de pères en progénitures, l'adhésion non justifiée par sa raison à une philosophie, toute pensée qui n'a pas comme base l'homme... sont des liens¹²¹.

Le 11 décembre, Bruno Cormier revenait à la charge, attaquant cette fois plus spécifiquement l'esprit bourgeois et marquant la distance de l'art moderne avec les valeurs bourgeoises¹²².

Charles Maillard à la retraite

À l'automne, avec la reprise des cours, on aurait pu s'attendre à un changement de direction à l'École des beaux-arts. Au lendemain de la

121. Bruno Cormier, «Rupture», *Le Quartier latin*, 16 novembre 1945, p. 4.

122. Bruno Cormier, «Pour une pensée moderne», *Le Quartier latin*, 11 décembre 1945, p. 3.

manifestation du 12 juin et tout l'été qui suivit, on l'avait souhaité vivement dans la presse, faisant même courir le bruit de la démission de Maillard¹²³. Peine perdue. Maillard était toujours en poste en ce début d'année scolaire 1945. Bien plus, on apprenait qu'Omer Côté, le nouveau secrétaire de la province¹²⁴, avait fait venir Maillard et Pellan à son bureau de Montréal et les avait réprimandés comme deux écoliers pris en faute. Le soir même, la presse annonçait que tout était rentré dans l'ordre aux Beaux-Arts. Pellan avait reconnu « avoir outrepassé les limites de sa juridiction » et Maillard accepté « cette amende honorable de la part de son professeur », tout en reconnaissant « les qualités et la compétence de cet artiste ». On en profita pour rappeler à la presse que si le recrutement avait tellement augmenté aux Beaux-Arts, il fallait y voir les bons effets des « réformes du gouvernement de l'Union nationale dans le domaine de l'enseignement ». Il est vrai que, parmi les nouveaux inscrits, on comptait pas moins de vingt-trois démobilisés, mais pourquoi ne pas se faire un peu de capital politique de connivence avec quelques journalistes complaisants¹²⁵ ?

« Ordre et harmonie » étaient donc revenus aux Beaux-Arts. Ce n'est pas ce à quoi l'on s'attendait dans le camp des amis de Borduas qui détestaient Maillard. Aussi bien, l'événement ne s'est même pas valu une mention dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope ». Dans le camp des amis de Borduas, on en tirera la leçon qu'une manifestation mal conçue, ou appuyée sur des bases théoriques peu solides, était aisément récupérable.

Quoi qu'il en soit, l'événement tant attendu de la démission de Maillard à la direction de l'École des beaux-arts finit par arriver. Le 4 décembre, au cours d'une entrevue de presse, Omer Côté révélait aux journalistes que Maillard avait fait parvenir sa démission à son bureau de

123. Jean Verville, « Sel et sucre de l'actualité », *Le Bloc*, 13 juin 1945, p. 7 ; Charles Doyon, « Exigences des jeunes. Après les pompiers, la police ! Les agents aux Beaux-Arts », *Le Jour*, 16 juin 1945, p. 4 ; anonyme, « Indiscrétion de l'ouvreuse », *RadioMonde*, 23 juin 1945, p. 13 ; J[ean]-Ch[arles] H[arvey], « M. Maillard », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 1-2 ; Henri Letondal, « L'affaire Maillard. Académisme ? snobisme ? ou simplement ostracisme ? », *RadioMonde*, 23 juin 1945, p. 5 ; Charles Doyon, « Académisme vs Art vivant », *Le Jour*, 30 juin 1945, p. 4 ; Henri Letondal, « Alfred Pellan n'a pas d'ambition directoriale », *RadioMonde*, 30 juin 1945, p. 8 ; Émile-Charles Hamel, « M. Maillard se serait décidé à servir l'art ! », *Le Jour*, 21 juillet 1945, p. 8.

124. Il avait succédé à Hector Perrier en septembre 1944.

125. Anonyme, « MM. Maillard et Pellan chez l'hon. Omer Côté », *La Patrie*, 21 septembre 1945, p. 3 et 22.

Québec. On reprochera au secrétaire de la province d'avoir parlé trop tôt¹²⁶. Mais ces reproches venaient du *Canada*, journal « rouge » et donc opposé à l'Union nationale qui venait tout juste de prendre le pouvoir. On sait que les amis politiques de Maillard se situaient parmi les perdants aux élections de 1945. N'avait-il pas été engagé à l'École par Athanase David, dont il avait en plus épousé la fille ?

On apprenait par ailleurs que : « C'est à l'invitation du secrétaire provincial que M. Maillard a envoyé au sous-ministre, M. Jean Bruchési, en date du 28 novembre, sa demande de mise à la retraite avec pension à partir du 1^{er} janvier 1946¹²⁷. » Maillard ne semble pas s'être fait prier, cependant. Âgé de cinquante-neuf ans, se plaignant depuis un certain temps d'ennuis de santé, il souhaitait prendre sa retraite. Ses maux de gorge lui rendaient l'enseignement pénible. Ses médecins lui recommandaient d'en abandonner la pratique. On se souvient que c'est l'une des raisons que Maillard avait fait valoir auprès du secrétaire provincial au moment de l'engagement de Pellan. Prendre une retraite anticipée n'est pas exactement la même chose que de démissionner, encore moins que d'être congédié. Maillard pouvait penser que l'honneur était sauf.

M. Hervé Plante assura l'intérim à la direction de l'École¹²⁸ jusqu'à la nomination de Marcel Parizeau comme directeur¹²⁹. Grand défenseur de l'art vivant, Marcel Parizeau, alors professeur à l'École du meuble, l'école rivale, était aux antipodes de Maillard. Tout le monde se réjouit de cette nomination, y compris Pellan qui n'eut jamais d'ambitions administratives¹³⁰. Malheureusement, Marcel Parizeau mourait d'une crise cardiaque le 15 août 1945¹³¹ et tout espoir d'un renouvellement en profondeur de l'enseignement des Beaux-Arts dut être abandonné. Il fallut trouver un

126. Anonyme, « Blessante contradiction de l'U[nion] n[ationale] », *Le Canada*, 5 décembre 1945, p. 4.

127. Anonyme, « Le départ de M. Maillard », *La Presse*, 4 décembre 1945, p. 3 ; anonyme, « Monsieur Charles Maillard n'est plus directeur de l'École des beaux-arts », *Le Canada*, 4 décembre 1945, p. 12.

128. Éloi de Grandmont, « Sans la police et... sans directeur, les Beaux-Arts présentent une bonne exposition », *Le Canada*, 11 juin 1946, p. 12. Hervé Plante était administrateur aux Beaux-Arts.

129. Voir Gérard Parizeau, *Joies et deuils d'une famille bourgeoise, 1867-1961*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1973, p. 136.

130. Henri Letondal, « Alfred Pellan n'a pas d'ambition directoriale », art. cité, p. 8.

131. À l'âge de quarante-sept ans. Voir Anonyme, « Parizeau », *Le Devoir*, 17 août 1945, p. 2, et Charles Doyon, « Marcel Parizeau, critique d'art », *Le Jour*, 25 août 1945, p. 7.

autre directeur. Le 12 septembre 1946, on apprenait la nomination de Roland-H. Charlebois à la direction de l'École¹³², où il avait enseigné l'art publicitaire de 1937 à 1943. Puis, il s'était enrôlé dans l'armée canadienne où il avait servi comme officier dans un service de camouflage. Au moment de sa nomination aux Beaux-Arts, Charlebois venait tout juste d'être démobilisé. Les milieux de l'avant-garde ne le connaissaient pas. Ni lui, eux. Aussi bien, à partir de cette date, ce qui se passe aux Beaux-Arts a beaucoup moins d'intérêt pour l'histoire du mouvement automatiste.

130. Anonyme, « Le nouveau directeur de l'École des beaux-arts », *La Presse*, 12 septembre 1946, p. 3 ; anonyme, « Une nomination. R. Charlebois sera directeur aux Beaux-Arts », *Le Canada*, 12 septembre 1946, p. 1.

1946

NEW YORK

Françoise Sullivan au studio Boas

La fin de ses études à l'École des beaux-arts fut l'occasion d'un certain déchirement pour Françoise Sullivan. C'est du moins ce qu'expliquait Claude Gauvreau à son correspondant Jean-Claude Dussault :

Elle oscilla entre la danse et la peinture. Un moment donné, sa source créatrice (en peinture) se tarit. Excédée par cette impossibilité de devenir un grand peintre, elle en conçut une sorte de dépit hargneux. Elle se révolta contre mon frère et contre Borduas. Elle s'inscrivit au cours de peinture de Pellan — où elle fabriqua, elle aussi, de ces abominables croûtes pseudo-cubistes en série. Évidemment, pareille activité dégradante ne pouvait satisfaire une femme aussi pleine de poésie que Françoise. Elle abandonna la peinture, et se consacra à la danse¹.

C'est un fait qu'avant même la fin de ses cours aux Beaux-Arts elle se rendit à New York pour se renseigner sur les possibilités d'y suivre des cours de danse contemporaine. Pendant ce bref séjour, elle habita chez son amie Louise Renaud dans Greenwich Village. Elle fit donc le tour des studios de danse de New York, à la recherche de ce qui lui paraissait le plus conforme à ses talents et à ses aspirations. Elle finit par découvrir le studio de Francizka Boas, qui lui parut le plus prometteur. S'y étant inscrite pour l'automne, elle revint à Montréal, passa les vacances à la ferme avec le groupe, comme on l'a vu, et repartit pour New York à l'automne 1945².

Il n'y avait rien en danse à Montréal, raconte-t-elle. Je suis allée vivre à New York où j'ai étudié avec Francizka Boas. Il m'a fallu oublier toute

1. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 397.

2. Et non 1946, comme l'écrit Claude Gosselin dans son catalogue du Musée d'art contemporain de 1982, car comment aurait-elle pu organiser en janvier 1946 une exposition de ses amis au studio Boas?

ma formation classique, réapprendre les mouvements simples, me défaire de tout maniérisme de la danse qui était en moi depuis l'âge de neuf ans. Ça a été très difficile³.

Francizka Boas était la fille du grand anthropologue Franz Boas. Elle signait parfois les illustrations de ses livres⁴. Comme l'a indiqué Claude Gosselin, « son enseignement n'était pas sans rapport avec les recherches de son père, en ce qui concerne les rites anciens et les mouvements naturels du corps ». Francizka Boas avait été elle-même influencée par les idées de Mary Wigman et de Rudolf von Laban et cherchait, comme Sullivan l'expliquait elle-même à Claude Gosselin, à « développer les mouvements naturels du corps, mouvements simples, près du sol, se laisser tomber, rouler par terre. Nous dansions pieds nus, vêtues d'une jupe longue et ample ».

Mais, aussi novateur qu'on imagine l'enseignement de Francizka Boas, il faut bien se rendre à l'évidence que son studio n'était pas perçu dans le milieu de la danse à New York comme un studio très professionnel. On y faisait surtout de l'improvisation et si Sullivan s'y débarrassa de la technique qu'elle avait apprise en suivant des cours de ballet, elle n'y acquit pas une technique nouvelle. Chez Hanya Holm et Mary Anthony où Jeanne Renaud aboutira, on se détachait aussi du ballet classique, mais pas au détriment de la technique. Aussi, au dire de Jeanne Renaud, quand elle l'amena chez Holm, Françoise n'était déjà plus capable de suivre. Elle trouva tout de même le moyen de s'inscrire à une session intensive d'un mois chez Martha Graham et Louis Horst. Même si elle trouvait la technique de Martha Graham trop « académique » à son goût, elle verra les trois spectacles donnés par Martha Graham durant son séjour new-yorkais : *Dark Meadows*, le 23 janvier 1946, au Plymouth Theatre ; *Cave of the Heart*, le 10 mai 1946, au McMillin Theatre de Columbia University ; et *Errand into the Maze*, le 27 février 1947, au Ziegfeld Theater. Cette dernière présentation sur la musique de Gian-Carlo Menotti, avec décor de Noguchi (comme dans le cas des autres spectacles), s'inspirait de la légende du Minotaure. Le fil d'Ariane, sous forme d'une grosse corde blanche, y tenait une place importante, d'autant que la danseuse, à un

3. Gilles Toupin, « Une rétrospective. Françoise Sullivan, quarante ans de carrière », *La Presse*, 28 novembre 1981, p. D-1 et D-26.

4. Entre autres, son fameux livre *Primitive Art*, New York, Dover, 1955 (©1927), où l'on peut lire en préface : « The drawings were made by Mr. W. Baake, Miss M. Franziska Boas and Miss Lilian Sternberg. »

moment crucial, ferme une porte en forme d'os blanchi, le seul décor de toute la pièce⁵.

Françoise Sullivan suivit aussi quelques cours avec La Meri et Pearl Primus, qui l'une l'initia à la danse hindoue et l'autre, aux rythmes sud-américains et africains.

Il ne faut pas oublier que Françoise Sullivan cherchait un milieu qui lui permit de s'exprimer. Il semble bien que l'ambiance créée chez Boas, la batterie d'instruments exotiques qu'elle possédait, la présence de Morton Feldman qui composa des pièces pour elle, son intérêt pour l'anthropologie, ses relations dans ce milieu particulier — elle fit venir Margaret Mead, la plus célèbre des étudiantes de son père, à son studio pour une rencontre avec ses élèves — emballèrent tout à fait Sullivan, qui garda de son passage chez Boas un souvenir extrêmement positif.

On l'a vu, Louise Renaud était à New York à ce moment-là. Sullivan lui fit rencontrer Francizka Boas et, comme elle l'a déclaré à Ray Ellenwood, il lui arriva de faire les éclairages de certains de ses spectacles :

Bien que je fus très intéressée par les arts de la scène et que je fréquentai le groupe de Francizka Boas quand Françoise Sullivan en faisait partie, c'était l'éclairage et le décor de théâtre qui m'intéressaient le plus. [...] Il y eut une performance du groupe Boas en avril 1946. Nos noms à Françoise et à moi apparaissent sur le programme. Mais je puis vous assurer que je ne partageais pas les planches avec Françoise. Je me démenais hors scène avec un vieil équipement d'éclairage qui avait besoin de tous mes soins pour produire l'effet désiré⁶.

Louise Renaud fit aussi des éclairages pour le New York Library Theatre, dont les comédiens montaient des spectacles dans les bibliothèques de New York.

On ne s'étonnera pas enfin que Françoise Sullivan, et Louise Renaud qui le connaissait bien, soient allées montrer les travaux de leurs amis montréalais au marchand de tableaux Pierre Matisse. Malheureusement, elles n'arrivèrent pas à l'intéresser aux œuvres de leurs amis. De dépit peut-être, Sullivan organisa en janvier 1946 une petite exposition des travaux de ses amis, Borduas, Pierre Gauvreau, Mousseau, Riopelle, Leduc

5. Agnes de Mille, *Martha. The Life and Work of Martha Graham*, New York, Vintage Books, (©1956), 1992, p. 447 pour les dates des spectacles ; p. 280-282 sur *Errand into the Maze*.

6. Cité par Ray Ellenwood, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 305.

et Guy Viau sous le titre *The Borduas Group*⁷ au studio Boas. Sans en avoir l'air, il s'agissait de la première exposition de groupe des futurs automatistes, à New York en plus ! Sullivan gardait une certaine amertume de la façon dont Matisse les traita quand elle songeait que, sept ans après, Matisse devenait le représentant officiel de Riopelle à New York⁸.

Sullivan revint à Montréal à la fin de la session d'hiver 1946, mais retourna à New York à l'automne 1946, toujours au studio Boas, pour deux autres sessions. Elle ne sera définitivement de retour à Montréal qu'au cours de l'été 1947, pour y gagner sa vie en enseignant la danse.

Louise Renaud passa vraisemblablement l'été 1946 à New York, car en juillet sa jeune sœur Jeanne vint l'y retrouver.

Jeanne Renaud

En août 1946, Jeanne Renaud partit à New York dans l'intention d'y poursuivre ses études de danse. Sa sœur Louise était déjà sur place. Les deux sœurs habitèrent ensemble, pour quelque temps, dans Greenwich Village. Pour joindre les deux bouts, Louise travaillait comme mannequin à Stanford, posant pour sa belle-sœur, la femme de Louis Renaud. Elle n'était donc pas souvent chez elle. La belle-sœur en question était très connue comme dessinatrice de mode. Elle travaillait pour les grandes revues comme *Harper's Bazaar*, *Vogue*, ou pour la section mode du *New York Times*. Bientôt l'appartement de Greenwich Village se révéla trop petit et les deux sœurs finirent par se louer un appartement sur Bowery, dans un quartier meilleur marché.

Sur la recommandation d'Elizabeth Leese et avec l'appui financier de son père qui les lui paya, Jeanne Renaud s'inscrivit aux cours de Hanya Holm, qui se donnaient alors dans une vieille église du Village. Elle se souvient encore du tintamarre de tam-tams qui l'avait accueillie le jour de sa première visite sur les lieux. Inscrite d'abord aux cours avancés, comme le lui avait suggéré Elizabeth Leese à Montréal, elle se retrouva parmi de vraies professionnelles, de grandes danseuses de ballet de chez Balanchine entre autres. Elle ne comprenait pas un mot d'anglais, la panique la prit.

7. Voir *Borduas et les automatistes*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal (2 décembre 1971-16 janvier 1972), p. 27; et André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 34.

8. Conversation avec Françoise Sullivan, André-G. Bourassa, C. Faribault et François-Marc Gagnon chez Jean-Paul Mousseau, 6 septembre 1990.

Gentiment, Hanya Holm s'approcha d'elle après le cours : « *Dear, maybe you should start with the intermediate class.* » C'est là qu'elle rencontra Mary Anthony, l'assistante de Holm, qui finalement donnait beaucoup plus de cours que sa patronne, souvent appelée au Philadelphia College pour des chorégraphies et devant s'absenter plusieurs semaines d'affilée. Hanya Holm — et Mary Anthony après elle — avaient l'habitude de faire des démonstrations de la méthode Holm dans les théâtres de New York. Elles donnaient des explications et leurs élèves illustraient leurs propos. Il ne s'agissait pas de véritables spectacles, mais plutôt de rencontres dans le milieu de la danse à New York. Les gens du New Dance Group en particulier s'y retrouvaient bien souvent.

Les soixante-quinze dollars qui lui venaient de son père chaque mois couvraient les frais de scolarité de Jeanne. Pour manger, elle devait se débrouiller et trouver du travail. Comme Françoise Sullivan et sa sœur Louise, elle trouva du travail chez Rowland Display, une firme qui faisait les vitrines des grands magasins. Comme il s'agissait d'un travail à l'heure qui commençait très tôt le matin, il y avait moyen de « poinçonner » ses heures et d'aller à la répétition. En général, les cours chez Holm se donnaient l'après-midi. Vitrine le matin, cours de danse l'après-midi, la journée était bien remplie. Il lui arrivait aussi de poser comme modèle dans une école d'art de Brooklyn quand, dans les périodes creuses, la Rowland Display mettait à pied ses employés. Ce travail de modèle était absolument éreintant, car il fallait tenir des poses fatigantes pendant de longues périodes. De plus, Jeanne Renaud s'inscrivit à des cours de ballet classique chez M^{me} Anderson.

MONTREAL

Septième exposition annuelle de la CAS

Entre-temps, à Montréal, l'exposition de la CAS et le Salon du printemps sont envahis par les « automatistes ». Du 2 au 14 février 1946, ils sont très présents à *The Contemporary Arts Society: Seventh Annual Exhibition of Paintings and Drawings*, à la Art Association of Montreal (que l'on commence à appeler la Galerie des arts dans les journaux). Exceptionnellement, le catalogue de cette exposition a été conservé. Grâce à lui, on peut affirmer que le jury avait réservé un bon accueil aux jeunes cette année-là. Marcel Barbeau y exposait trois aquarelles, *Dernière distraction*, *Danse orientale* et *Déesse d'une nuit*, offertes à vingt dollars chacune.

Paul-Émile Borduas y avait une gouache de 1942, *G.37 ou Évolution de la grenouille* (75 \$) et quatre huiles, titrées au catalogue de la façon la plus sibylline: 5.45 (150 \$), 134 (350 \$), 3.45 (350 \$) et 1.45 (75 \$); en réalité, il s'agissait d'œuvres figuratives, telle 3.45, qui est mieux connue sous le titre *La femme au bijou*. Roger Fauteux, dont c'est la première apparition dans une exposition publique, présentait cinq encres à quinze dollars chacune: *Bourreau moderne*, *Rencontre*, *Hébé et la géante*, *Voyage de Tobie* et *Le lendemain matin*. Les titres des œuvres de Pierre Gauvreau étaient tout à fait extraordinaires: *Pulsion allègre grave, jaune assoiffée* (60 \$), *Aspiration lucide accrochée dans les cerceaux*⁹ (50 \$), 1944, *Surréelle tourbe acrobate* (50 \$) et *Souplesse: réalité palpable fusain automatique* (20 \$). En réalité, ces titres n'étaient pas de lui, comme nous le verrons, Pierre étant encore en Europe dans l'armée canadienne à ce moment. Fernand Leduc présentait *Dernière campagne de Napoléon* (80 \$), *Et leur ombre dit adieu au jour* (60 \$), *Quand la fleur des vents pique la crête du coq* (40 \$), un titre à la Gorky, et *Migration* (40 \$). Jean-Paul Mousseau avait son fameux *Tapis de l'île de Pâques* (90 \$), *Tête* (75 \$), *Le jongleur* (15 \$) et *Printemps* (15 \$), et Riopelle, *Abstraction n° 164*, huile offerte à quatre-vingt-dix dollars¹⁰, et deux aquarelles, *Abstraction n° 130* (30 \$) et *Abstraction n° 147* (65 \$).

Il semble qu'il ait été fortement question de jury à l'assemblée des membres de la CAS au Cercle universitaire cette année-là. Un article d'Éloi de Grandmont fait allusion à ces débats. Il ne nomme que Borduas. Il est donc difficile de savoir de qui venaient les autres propos qu'il rapporte. Il semble en effet que certains membres aient souhaité qu'on fasse l'économie d'un jury d'exposition. On comprenait que l'on soit exigeant à l'entrée de la Société mais, un coup admis, pourquoi fallait-il se soumettre à une seconde sélection et risquer de voir ses œuvres refusées à l'exposition annuelle? Ne devrait-on permettre aux membres « d'exposer dans la plus entière liberté »? Borduas aurait défendu la nécessité de maintenir le jury en prétextant que Montréal ne possédait pas encore de salles assez grandes « pour recevoir une importante exposition » et que, dans ce cas, le jury s'avérerait nécessaire pour réduire le plus équitablement possible le nombre des œuvres. De Grandmont concluait son article en se

9. Reproduite en couleurs dans Chris Varley, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain*. Montréal: 1939-1948, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1980, p. 51, fig. 18.

10. Pourrait-il s'agir d'une œuvre dans l'esprit d'*Abstraction n° 82*, 1945, h. t., 33 cm x 38 cm. Coll.: Musée des beaux-arts de Montréal?

demandant ce qui se passerait si un jour « Charles Daudelin ou Mousseau devront soumettre leurs toiles au jugement de Jack Humphrey. Ce jour-là, ajoutait-il prophétiquement, ce sera une société fermée, mais alors fermée à tout jamais¹¹ » !

Quoi qu'il en soit, la forte présence des jeunes à l'exposition de la CAS n'échappa pas à la presse. Rinfret, qui n'était jamais trop favorable à la non-figuration, donna une nouvelle preuve de son incompréhension :

De nombreux membres du groupe ne peignent en effet, pour emprunter les mots de l'un d'eux, M. Lucien Morin, que des « objets illusoires ». Quelques-uns mêmes, tel M. F. Leduc lorsqu'il nous présente une toile intitulée *Dernière campagne de Napoléon* ne nous offrent aucun objet discernable, aucune forme isolable. M. P.-É. Borduas a renoncé un instant à ces expériences pour nous peindre une femme à demi masquée. MM. J.-P. Riopelle, Mousseau et d'autres y restent encore. [...] M. Fauteux expose pour la première fois ses dessins à la plume [qui] promènent des hommes à travers un monde étrange, mais où il reste quelques points de repère¹².

On aura compris que pour Rinfret les disciples auraient dû imiter le maître et revenir sagement comme lui à la figuration.

De Jacques Delisle, on pouvait s'attendre à encore moins, du moins crut-il de bon ton de faire des gorges chaudes sur les titres automatistes, de s'en prendre spécialement à Pierre Gauvreau et à Borduas. Les autres, dont les titres plus sobres n'avaient pas attiré son attention, échappèrent à sa verve :

[...] un Pierre Gauvreau, un Fernand Leduc, un Bernard Morisset, un Paul-Émile Borduas, et consorts, ne peuvent nous leurrer, avec leur *Pulsion allègre grave jaune assoiffée*, leur 6.45 et leur *Surréelle tourbe acrobate*, etc. Ils ont sans conteste le don du ridicule ; le malheur est que peut-être ils l'ignorent. Le contraire fût-il vrai que le pays aurait pour sûr possédé de brillants comédiens et la peinture ne se serait pas embarassée de parasites incapables.

Quoi de mieux réussi que cette abstraction surréaliste, barbouillis parfait, auquel l'auteur, Fernand Leduc, a donné le nom de *Dernière campagne de Napoléon*. Rien n'y rappelle Napoléon, ni même une bataille ; que non, vous ne voyez pas la neige, béotien que vous êtes ! Que peuvent signifier d'autre ces braves bavures blanches ?

11. Éloi de Grandmont, « Quand le jury rugit... », *Le Canada*, 13 février 1946, p. 5.

12. François Gagnon [Rinfret], « Des traits expressifs au monde de l'informe », *La Presse*, 2 février 1946, p. 30.

L'ensemble de l'exposition laisse une impression plutôt quelconque. On se laisse anesthésier par cette « pulsion allègre à la fois grave et jaune, qui n'en peut plus tant elle est assoiffée ». Puis, c'est la phase de la lucidité, c'est l'« abstraction lucide accrochée dans les cerceaux ». Cerceaux... Acrobate... Nous voilà dans le hall où nous gymnastiquons sur la « surréelle tourbe acrobate ». Nous voilà finalement revenus à la réalité palpable. Elle n'a qu'un tout petit défaut, c'est qu'après tous ces exercices, elle est restée « automatique ». Ne lui en demandons pas trop, de grâce¹³ !

L'article de Delisle ne passa pas inaperçu. Un certain Louis Franchet, qui n'était pourtant pas connu du groupe, voulut lui répliquer et crut naïvement, en envoyant sa lettre de protestation¹⁴ au *Devoir*, qu'elle serait publiée. Il n'en fut rien. *Le Quartier latin*, par contre, le fit le 8 mars avec la note suivante : « Cette lettre aimablement envoyée au *Devoir* pour fin de publication y a été refusée avec empressement. » Franchet expliquait à Delisle, dont toute la critique, on l'a vu, avait consisté à faire de l'humour sur les titres des tableaux, qu'« un nom est un mot qui sert à désigner une chose, et de là à distinguer cette chose d'une autre. Ainsi, dans la peinture moderne comme dans la peinture de tous les temps, un nom quelconque, un numéro peut suffire pour distinguer tel tableau de tel autre. C'est tout ce à quoi le titre sert ». Il concluait : « Si nous ne sommes pas assez clair et que vous êtes "artiste", adonnez-vous un peu aux arts sur lesquels vous griffonnez ; après seulement, vous vous permettrez d'écrire dans une feuille respectable¹⁵. »

Il n'y avait pas que Louis Franchet à avoir été écarté par *Le Devoir*. Dès le 7 février, Claude Gauvreau avait voulu lui aussi répliquer à Delisle. Sa lettre ne connut pas un meilleur sort. Claude Gauvreau n'était pas homme à se laisser abattre par un refus. Il téléphona au sieur Delisle et se fit dire que son « droit de réplique [lui avait été] refusé par les "autorités" du journal », sans qu'on lui dise pourquoi, bien entendu. Il mit au défi Delisle de le rencontrer dans un débat public, auquel celui-ci se déroba à la dernière minute après avoir promis de s'y rendre. Mais dès que Claude Gauvreau prit connaissance de la lettre de Franchet dans *Le Quartier latin*, il comprit qu'il n'était pas seul et surtout que *Le Quartier latin* était l'endroit rêvé pour attaquer *Le Devoir* et son critique obtus.

13. Jacques Delisle, « L'actualité. Pulsion allègre grave jaune assoiffée », *Le Devoir*, 5 février 1946, p. 1.

14. Datée du 27 février 1946.

15. Louis Franchet, « À propos de peinture... », *Le Quartier latin*, 8 mars 1946, p. 3.

Ce qui avait scandalisé Claude Gauvreau dans cette affaire, c'était la malhonnêteté du procédé, d'autant que la personne diffamée dans ce cas était son frère Pierre. « En fait de dégueulasserie on ne fait pas mieux ! Voilà une bien alléchante situation de diffamer les gens en leur supprimant par la contrainte du bâillon toute capacité physique de fustiger le diffamateur ! » Delisle, on l'a vu, s'en était pris surtout à Pierre Gauvreau. « Mon frère était injurié publiquement, et n'étant pas présent pour se défendre, je possédais le droit de réplique le plus élémentaire qui se puisse imaginer. Et de plus, mon frère était attaqué abusivement sur un terrain où j'étais seul responsable. » Les titres en question n'étaient pas de lui, mais avaient été donnés par Claude avec sa permission :

Pour ce qui est des titres de mon frère, Pierre Gauvreau, qui ont émuotillé tellement votre verve, allaitée aux hommes-singes de la tradition de Meissonier, et qui vous ont dispensé de vos obligations de critique, ils sont de moi. C'est à tort que vous cherchez à en accabler mon frère, qui est depuis trois ans dans l'armée canadienne et qui est parti il y a deux ans pour l'Europe où il est encore ; ces titres, je n'ai pas encore cessé d'en être fier, ils ont été choisis avec la permission de mon frère mais sans son approbation immédiate dont je suis sûr d'ailleurs.

Claude Gauvreau en profitait pour reprendre le problème des titres dans les tableaux automatistes, sujet qui avait fait l'objet d'une réflexion intense dans le groupe :

[...] les titres ne sont pas là pour orienter ; on conçoit bien que quelques spectateurs ne sont pas assez sensibles pour vibrer à l'harmonie intrinsèque et unique de l'œuvre, la vague explication d'un titre ne peut rien pour leur cause. Tout au plus, les artistes sont-ils contraints parfois, vu la démission presque complète de la critique, de faire comprendre aux spectateurs, par des titres aussi abstraits que possible et aussi plastiquement analogues par la poésie à l'effet plastique de la peinture, qu'ils doivent ne pas borner leur activité à l'indigente recherche d'objets déjà connus dont la reproduction est dorénavant incompatible avec la conservation du chant plastique, mais, bien au contraire, qu'ils doivent chercher à percevoir, par l'abdication de leurs préjugés humainement déshonorants, l'agencement harmonieux des formes propres à la peinture, le sens d'une profondeur spécifique, le tout fonctionnel d'objets d'invention jouissant d'une existence autonome¹⁶.

16. Claude Gauvreau, « Engueulades. Encore *Le Devoir* ! M. Jacques Delisle et Louis Franchet », *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 1-2.

On peut en effet classer les titres automatistes en trois catégories : 1) les simples désignations numérotées, comme chez Borduas ; 2) les titres métaphoriques qui ont quelque rapport avec l'iconographie latente du tableau ; 3) les titres à tendance plus phonétique qui cherchent sur le plan poétique à reproduire quelque chose des effets plastiques créés par le tableau. C'est ce dernier genre de titre que Gauvreau défendait dans sa réplique à Delisle. C'est d'ailleurs de ce genre de titre qu'il se fera toujours le champion auprès de ses amis. Du groupe, il n'y aura guère que Barbeau à maintenir ce genre de titre tout au long de sa carrière, comme Claude Gauvreau l'a noté dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope¹⁷ ».

Pierre Dax et Jean Ampleman se joignent eux aussi au chœur des critiques négatifs. Déjà le titre de leur article, « Borduasienne », est significatif de l'effet produit par l'exposition de la CAS. Ils se lancent dans une attaque virulente qui étonne chez ces critiques qui s'étaient montrés jusque-là plutôt sympathiques à l'art moderne — on se demande quelle mouche les a piqués et surtout pourquoi il leur a fallu se mettre à deux pour commettre pareil article !

Borduas a des disciples. Nous en sommes contents pour lui. Il en est fier. Il ne voit qu'eux. C'est malheureux pour les autres qui ont du talent, pour le public qui cherche les belles choses, et pour la Société d'art contemporain qui présente sa septième exposition annuelle de peinture et de dessins à la Galerie des arts.

Sur les douze¹⁸ tableaux qui sont à l'exposition, au moins vingt sont des imitations de Borduas ou des barbouillages qui veulent être surréalistes et qui ne sont qu'« irréalistes » : en un mot, tous les Riopelle, Gauvreau, Bellefleur, Leduc, Morisset et Mousseau. Seul Roger Fauteux, des disciples de Borduas, a assez de personnalité et de force pour broser des petits tableaux qui soient intéressants.

Le maître, lui-même, a une manie détestable, qui consiste à numéroter ses toiles, de telle sorte qu'on ne s'y comprend plus¹⁹...

Décidément, les titres automatistes furent la bête noire des critiques cette année-là. On aura noté le ton persifleur et hautain de cette critique ironisant sur les rapports de Borduas et de ses « disciples » et rejetant du

17. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 56.

18. Probablement pour 112.

19. Pierre Dax et Jean Ampleman, « Exposition. "Borduasienne" », *Notre temps*, 9 février 1946, p. 5.

revers de la main la production des jeunes. Cette vague de critique négative culmine, si l'on peut dire, avec un passage du livre de René Bergeron, *Art et bolchévisme*, qui, comme son titre l'indique, participait de l'atmosphère de chasse aux sorcières typique de l'ère duplessiste :

Pour plus de renseignements, nous avons bien examiné le Salon des Contemporains. La bêtise installée en maîtresse et soutenue par une critique avachie y apparaît comme la démonstration sans réplique de la dégénérescence. Les seuls titres des exhibits en font d'ailleurs foi. En voici quelques-uns : *Pulsion allègre grave jaune assoiffée*, *Aspiration lucide accrochée dans les cerceaux*, *Surréelle tourbe acrobate*, *Souplesse : réalité palpable automatique*, quatre divagations de Pierre Gauvreau ; G.37, 5.45, 134, 1.45, *Abstraction n° 147* sont des mystifications de P.-É. Borduas ; *Dernière campagne de Napoléon*, par Fernand Leduc, est une farce qui n'a rien de commun avec le respect qu'un peintre doit avoir de son art. Inutile de chercher dans ces croûtes quelque signe d'intelligence ou de sensibilité autre que celle des girouettes.

Quand la fleur des vents pique la crête du coq (F. Leduc), *Tapis de l'île de Pâques* et *Le jongleur* (J.-P. Mousseau), *Cells Dividing* (Marian Scott) sont des insultes au public et des injures à la peinture. *Déesse d'une nuit* (Marcel Barbeau, junior) est une saleté.

Si le ridicule ne tue pas ces gens-là, ils ont la vie dure²⁰.

Il faut le souligner, ce concert d'opinions négatives est nouveau dans la critique du temps. Le début des années quarante nous avait habitués à une critique beaucoup plus ouverte. Les temps changent et les positions respectives commencent à se radicaliser. N'eût été des articles d'Éloi de Grandmont et de Charles Doyon, il nous aurait fallu conclure à un retournement complet de la critique contre le mouvement moderne et contre les jeunes en particulier.

Éloi de Grandmont commençait par prendre acte de la présence des jeunes à cette exposition qu'il qualifie d'exposition d'après-guerre :

Les jeunes y sont nombreux. Borduas domine l'ensemble avec ses jeunes élèves et amis, dont quelques-uns sont remarquablement doués. Mousseau, qui aurait pu être un adolescent médiocre après avoir été une sorte d'enfant prodige, continue d'émerveiller ceux qui le suivent de près. Un grand tableau de lui, peint sur le jute, je crois, est d'une spontanéité et d'un élan que peu de ses camarades atteignent. Dans un esprit très différent, je m'en voudrais de ne pas attirer l'attention des visiteurs sur

20. René Bergeron, *Art et bolchévisme*, Montréal, Fides, 1946, p. 73-74.

un nouveau venu, Roger Fauteux, très jeune dit-on, et qui expose en tout cas pour la première fois.

Ses aquarelles sont d'une espièglerie tout à fait de son âge; on est heureux de voir que le choix de la couleur et le dessin restent toujours fidèles à cet esprit vif et parfois cruel. L'anecdote, ainsi traitée, n'est pas désagréable, parce que c'est un moyen encore plus qu'une fin. Si cet art ne tourne pas à l'illustration, on peut en attendre d'excellentes choses. Fauteux est le « nouveau » intéressant de l'exposition²¹.

De Grandmont ne parle ni de Pierre Gauvreau, ni de Fernand Leduc, ni de Marcel Barbeau, ni de Riopelle. Il mentionne Daudelin et Jasmin, mais il est peut-être significatif qu'il en traite, d'ailleurs pour les louer tous les deux, dans la suite de son article, comme s'ils ne faisaient plus partie du groupe de Borduas.

De tous les critiques, seul Charles Doyon nomme tout le monde et tente de rendre justice à chacun. Son article se divise en deux parties : une sur les aînés, l'autre, la plus longue, sur les jeunes. Ne retenons que cette dernière :

Et d'abord, celles [les audaces] de Daudelin, qui subit une période d'expériences. La table blanche de sa *Nature morte au filet* a indigné un de mes amis qui en tient pour le style byzantin. Dans *Le chevalet*, même s'ils paraissent heurter l'optique, les enrubannements de Daudelin qui débordent de leur cadre rallient certains suffrages. Cette audace qui s'apparente aux illusions de Mondrian mérite qu'on les considère...

Tapis de l'île de Pâques de J.-P. Mousseau se développe sur une surface inaccoutumée. Le jute a déjà servi de fond à d'étranges jeux. Il est à la base de certains tapis. Cette crudité de Mousseau a un relent de fétichisme. Sur une dalle, il rapetisse une figure clé, qui semble faite au couteau... Leduc, le théoricien du groupe, se dégage d'influences qui le séduisaient. Avec sa *Campagne de Russie*²², le voilà peintre de la neige, avec l'adjonction de teintes feintes et le saccage de blancs fantômes. (Il y avait toujours un militaire devant cette toile)...

[Pierre] Gauvreau a érigé des appareils qui lui sont propres. Ce qu'il appelle *Pulsation allègre* doit son équilibre à l'économie des couleurs. Cependant, le temps n'est plus au dadaïsme. La liste des titres de ce peintre semble tirée du chapeau de Tristan Tzara... Riopelle et Barbeau

21. Éloi de Grandmont, « L'art contemporain », *Le Canada*, 6 février 1946, p. 5.

22. On aura reconnu *Dernière campagne de Napoléon*, Doyon n'ayant pas le don de rapporter correctement les titres.

évoluent dans la même voie et, s'ils démarquent Borduas, c'est de très loin... Par contre, ce que Bellefleur intitule *Un poisson parcourt la ville* est une allégorie taillée dans le cuir. Ici l'on songerait plutôt à une influence de Klee. Quant à Morisset, les allusions qu'il appelle *Fossile chevalin* et *Singe aux sargasses* s'expliquent d'elles-mêmes. Un peu plus de vigueur ne lui nuirait pas...

Un envoi de Jasmin est une rouge composition qui tient de l'équilibre de la danse... *Cosmos* de Lucien Morin nous livre des empreintes bien établies et faites de couleurs crues... *Halte* de Magdeleine Desroches et ses grisailles aérées ont l'aspect de toiles patinées... [...] Les encres de Roger Fauteux sont le produit d'un fantaisiste. Ces cinq parodies d'un graphisme ingénu avec leurs teintes plates procèdent plutôt de la caricature. Elles tiennent l'esprit en arrêt... Quant à Bonin, il s'est perdu dans un labyrinthe. Pour le rejoindre, il faudra voir son effort individuel aux « Compagnons » où il expose en ce moment²³.

Roger Fauteux

De tous les élèves de Borduas à l'École du meuble à avoir gravité dans l'orbite automatiste d'assez près pour avoir participé aux trois plus importantes expositions du groupe, comme nous le verrons, le plus mystérieux est sans contredit Roger Fauteux, dont le nom vient d'être associé à une exposition de la CAS. Né le 13 décembre 1923, il s'inscrit à l'École du meuble en même temps que Riopelle. Borduas en parlait dans *Projections libérantes* comme d'un « génie qui s'ignore » et se reprochait, comme l'un de ses grands échecs pédagogiques, de « n'avoir pas su lui faire prendre conscience de son pouvoir créateur ». Il fut impossible, ajoutait Borduas, « de le convaincre de faux jugement²⁴ ». Apparemment, Fauteux prenait sa propre production à la blague et s'accommoda fort bien de la critique de Doyon et de ceux qui le répétèrent après lui, parlant de « caricature » à propos de ses travaux. Là-dessus, Claude Gauvreau écrira :

23. Charles Doyon, « SAC 1946 », *Le Jour*, 23 février 1946, p. 5. Signalons, pour être complet, l'article de Z[oe] B[ieler], « Excellent Works On View at Shows by Art Society », *The Montreal Standard*, 2 février 1946, p. 4 (illustré par un *Portrait de Jane Parkin* de John Lyman et *Gants de filet* de Jacques de Tonnancour), qui ne mentionne que Jasmin parmi les jeunes peintres exposants.

24. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 461-462.

Les travaux de Fauteux ne furent jamais compris de la critique : sa production passa pour caricaturale — opinion rassurante pour Fauteux lui-même. Rien n'était plus éloigné du caricatural que les encres de Fauteux. C'était de l'humour horrible ; un strident cri de désespoir — en contrebande. L'intense beauté plastique des encres de Fauteux était d'une subtilité infiniment trop exigeante. Elle passa presque inaperçue²⁵.

Au moment où Borduas rédigeait *Projections libérantes*, Fauteux travaillait à l'atelier de décoration des frères Viau. Quand ceux-ci fermèrent leur atelier, Fauteux chercha dans le commerce du tabac et des friandises le gagne-pain que l'art ne lui avait pas donné.

Sa « carrière » de peintre, si l'on peut dire, se résuma donc à bien peu de choses. « Consigné à sa chambre » par son père, « pour le punir de quelque méfait », Fauteux dessina une série d'encres remarquable, mais qui n'eurent d'autre signification, semble-t-il à ses yeux, que de lui permettre un défolement devant la situation de brimade qui lui était faite. Il s'inscrivit à l'École du meuble et eut Borduas comme professeur :

Élève de Borduas à l'École du meuble, Fauteux ne prit jamais rien au sérieux. Sous prétexte de galéjade, il fabriqua à l'École (avec un de ses copains : un nommé Duval, un autre humoriste) des panneaux débonnaires et sexuels où, fait remarquable, l'unité était parfaite.

Toujours au dire de Gauvreau, la psychologie de Fauteux aurait été assez complexe, car il n'aurait créé ces scènes libidineuses que par anti-phrase, pour ainsi dire. Il était, disait-il, « partisan de la morale orthodoxe » et aimait le beau et le bien ! S'il réussit à créer un « univers surréaliste » dans des encres et des aquarelles d'une splendeur « plastique insurpassable », ce ne fut pas sans « honte » ni « culpabilité ».

La production de Fauteux était tout à fait en marge ; contrairement aux autres, on peut même dire qu'il était figuratif... à ce point qu'un beau jour il put me faire voir quelques photographies pornographiques ayant servi de modèles à certaines de ses encres²⁶.

Quand il se vit exposé et pris au sérieux, « il cessa de peindre et de dessiner ».

Roger Fauteux garderait un merveilleux souvenir de l'époque maintenant lointaine de son passage par l'automatisme. En juin 1993, quelques-unes de ses œuvres furent montrées à la galerie de l'UQAM dans une

25. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 398-399.

26. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », art. cité, p. 61.

exposition intitulée *Œuvres méconnues* et, en 1997, au Musée d'art du Mont-Saint-Hilaire avec le groupe automatiste. Il se serait remis récemment à la pratique de l'aquarelle.

Thérèse Renaud

Sur la lancée de la participation de Françoise Sullivan à un spectacle du même genre l'année précédente, Thérèse Renaud, avec un numéro intitulé *Le bistro*, participa à la onzième revue Bleu et Or de l'Université de Montréal, interprétant, apparemment avec brio, quelques chansons françaises dans le style de Montmartre. Sa performance fut signalée par la presse et toujours de façon élogieuse²⁷. Ce succès de la jeune chanteuse mérite d'être relevé, car cette revue, qui se tint les 7, 8, 9, 14 et 15 février 1946 au Monument-National, mettait en scène des vedettes aussi considérables que Juliette Béliveau et Yvette Brind'Amour. On n'avait pas oublié les critiques de l'année précédente et on avait décidé cette fois-ci de renouer avec la tradition de ces revues et d'avoir recours à des professionnels. Signalons enfin qu'Elizabeth Leese avait été responsable de la chorégraphie du spectacle.

On sait par ailleurs que Thérèse Renaud rêvera de faire carrière comme chanteuse et comédienne. Elle ne s'y mettra vraiment qu'à son retour au Canada en 1953.

63^e Salon du printemps

Moins importante qu'à la CAS, la présence automatiste au 63^e Salon du printemps, qui se tint du 28 mars au 28 avril 1946 à la Art Association of Montreal, ne fut pas nulle. Le jury moderne était composé cette année-là de Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner et Marian Dale Scott. Riopelle, qui en était à sa troisième apparition à un Salon du printemps, y avait trois œuvres : *Création d'un monde*, huile, 150 \$; *Graphomancie léthiférique*, aquarelle, 65 \$; et *Tête*, aquarelle, qui n'était pas à vendre²⁸.

27. Gérard Matteau, « Avec les carabins. La revue Bleu et Or, un bon divertissement », *La Patrie*, 8 février 1946, p. 17 ; É[loi de] G[randmont], « Au Monument-National. La revue Bleu et Or », *Le Canada*, 8 février 1946, p. 5 ; Villefort, « Cette fameuse revue ! », *Le Quartier latin*, 12 février 1946, p. 1 ; anonyme, « La revue Bleu et Or », *L'Autorité*, 16 février 1946, p. 3 ; et Jean Desprez, « La revue Bleu et Or », *RadioMonde*, 16 février 1946, p. 7 et 15.

28. Pourrait-il s'agir de son *Autoportrait* cubiste, qu'on date de 1942-1943, coll. part. ?

Mousseau exposait une huile intitulée *Appareil d'aération* et Marcel Barbeau, une huile intitulée *Ténébreuse, étrange, inattendue*. Fernand Bonin y avait deux gouaches et Roger Fauteux, deux encres, *Attente* et *Inertie*. On le voit, c'est sinon l'équipe de l'atelier de la ruelle qui se manifestait dans un réseau que Riopelle pouvait se vanter de bien connaître, du moins, peut-on soupçonner que l'idée d'« envahir » le Salon du printemps venait de ce côté. Ni Pierre Gauvreau ni Fernand Leduc n'exposèrent au Salon du printemps, cette année-là.

C'est très probablement aussi à cette occasion que Claude Gauvreau acheta son premier Riopelle :

Je crois que c'est au Salon du printemps que je vis pour la première fois un tableau de Riopelle; c'était un sombre tableau non-figuratif d'un très grand lyrisme et qui m'apparut tout à fait neuf. Quoique alors très pauvre (je le suis toujours), je voulus acquérir ce tableau; je connus Riopelle sur les lieux mêmes où était exposé ce tableau et je lui offris 15 \$ pour son œuvre. Il accepta, et c'est ainsi que Riopelle vendit son premier tableau non-figuratif. À cette époque, par économie, Riopelle peignait avec de la peinture Sherwin Williams; le tableau se détruisit de lui-même bientôt et Riopelle me le remplaça par un tableau de la même période qui se détruisit lui aussi²⁹.

Et la critique? Jacques Delisle, qui était resté imperméable aux attaques de Claude Gauvreau dans *Le Quartier latin*, récidiva :

Le Salon des « Modernes » n'aurait pas été représentatif sans barbouillis, en voici quelques-uns. *Création d'un monde* de M. Jean-Paul Riopelle (je n'ai jamais assisté à un pareil événement, mais j'imagine sincèrement que ce doit être plus beau que ne le laisse croire M. Riopelle); la toile est à prédominance de rouge sur du noir. *Ténébreuse, étrange, inattendue*, de M^{me} [sic] Marcel Barbeau. *Ténébreuse*, pour : à prédominance de noir sur le rouge; *Étrange*, pour informe, incolore, inodore et sans saveur; *Inattendue*, pour décevant. [...] La catégorie des maladifs, maintenant : *Appareil d'aération*, l'expression la plus adéquate d'un cerveau traversé de courants d'air. L'œuvre est de M. Jean-Paul Mousseau. (... Dans la section II des aquarelles) combien malades les deux « gouaches » de M. Fernand Bonin [...] M. Jean-Paul Riopelle nous présente deux laideurs consommées : *Gramo* (pardon!) *Graphomancie léthiférique* et *Tête*. (La « tête », note le catalogue, n'est pas à vendre.) [...] Deux encres de Roger Fauteux *Attente* et *Inertie* sont laides³⁰.

29. Claude Gauvreau, art. cité, p. 57.

30. Jacques Delisle, « Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 2 avril 1946, p. 4 et 10.

On aura noté que *Ténébreuse, étrange, inattendue*, le tableau de Barbeau, était attribué à une « M^{me} Marcel Barbeau » par Delisle. Il y aurait bien un jour une « M^{me} Marcel Barbeau », peintre, à savoir Suzanne Meloche, la première femme de Barbeau, mais il était encore trop tôt pour le dire. À ce moment, Suzanne Meloche habitait Ottawa et ne connaissait pas encore Barbeau. Si elle était alors en contact avec un membre du groupe, c'était plutôt avec Claude Gauvreau, avec qui elle entretenait une longue correspondance, malheureusement perdue.

Éloi de Grandmont, qui aurait pu remettre le sieur Delisle à sa place puisqu'il publiait son compte rendu bien après lui, se contenta d'une énumération un peu sèche :

Disons, toutefois, que ce salon s'est amélioré depuis quelques années. Fernand Bonin, Jean-Paul Mousseau, Gordon Webber, Jean-Paul Riopelle et quelques autres sont des éléments intéressants dans cette exposition, mais on est bien forcé de se rendre compte qu'ils sont un peu perdus dans ces deux cents exposants³¹.

C'est évidemment le problème principal des Salons du printemps, qui furent toujours des expositions fourre-tout, sans directions perceptibles. Charles Doyon conclut son article par « les jeunes, dont quelques-uns envoient de belles promesses » :

Bonin dont une présence hétérogène tient en suspens... Riopelle et J.-P. Mousseau dont les figures de vitrail s'embuent et qui s'égarent dans la confection d'arabesques aux riches couleurs. [...] Fauteux dont les pochades à la fois amusantes et solennelles sont un rêve fluide... Et quelques autres (... comme) Armstrong et Marcelle Barbeau [*sic*] avec des paysages tachetés³²...

Décidément, la critique eut du mal avec le nom de Marcel Barbeau. Il ne peut s'agir d'un lapsus désignant Suzanne Meloche puisque, répétons-le, ils ne se connaissaient pas à l'époque.

Prix de peinture à Charles Daudelin

De tous les anciens élèves de Borduas, celui qui recevra le plus vite une consécration officielle fut Charles Daudelin. Mais entre-temps, ses admirations picturales l'avaient entraîné bien loin du surréalisme, cher à

31. Éloi de Grandmont, « Les arts. Surréalisme », *Le Canada*, 24 avril 1946, p. 5.

32. Charles Doyon, « Le Salon du printemps », *Le Jour*, 27 avril 1946, p. 5.

Borduas et aux membres du groupe automatiste. À la mi-avril 1946, Charles Daudelin s'était donc vu décerner un Prix de peinture d'une valeur de mille dollars du gouvernement de la province de Québec. Ce prix allait finalement lui donner la possibilité de réaliser un rêve que, nous l'avons vu, il caressait depuis longtemps : compléter sa formation à Paris. Il s'ouvrait de ses projets à Éloi de Grandmont, qui a rapporté ses propos dans un article, peu après la réception du prix :

Je suis attiré en France, par ce qui s'est fait et ce qui se fait. Les difficultés actuelles m'intéressent autant que le calme de l'avant-guerre. Les Français ont prouvé et prouvent encore qu'ils savent vivre intensément. La misère qu'il peut y avoir là-bas, je l'accepte pour moi³³.

Dans ce même article, Éloi de Grandmont, après avoir fait la revue de sa carrière, s'interrogeait sur les admirations picturales du jeune peintre et sculpteur. Les noms que lui cita alors Daudelin, tant de l'école de Paris que du Canada, sont extrêmement significatifs de son univers pictural propre, qui avait déjà pris beaucoup d'autonomie par rapport à Borduas et son groupe :

Au dire même du jeune artiste, les peintres qui ont eu sur lui la plus grande influence sont Braque, Matisse, Miró et l'architecte Le Corbusier. De plus, il a eu de fructueux contacts personnels avec Borduas, Pellan et Fernand Léger.

Parmi les peintres canadiens qui sont maintenant passés dans l'histoire, il a la plus vive admiration pour Morrice et pour Mary Bouchard. L'architecte Marcel Parizeau est considéré par Daudelin comme un des plus grands artistes que nous ayons eus. « Quant aux sculpteurs, nous n'en avons pas; nous n'avons que des pierres tombales³⁴... »

La présence du Corbusier dans la liste de ses admirations picturales est intéressante. Il est certain que les formes de Daudelin avaient beaucoup d'affinités à l'époque avec celles du Corbusier, peintre. La mention de l'architecte Marcel Parizeau, qui lui avait sans doute enseigné à l'École du meuble, est également intéressante. L'une et l'autre montrent bien que Daudelin n'est plus dans l'orbite du surréalisme.

33. Propos rapportés par Éloi de Grandmont, « Daudelin, Prix de peinture », *Le Canada*, 17 avril 1946, p. 9.

34. *Id.*

On peut confirmer cette impression en citant des propos de Daudelin rapportés par Jean Ampleman quelques semaines auparavant. Il était question de sa « conception de l'art » :

Je ne considère pas l'art comme un accessoire agréable de la vie des hommes, ni comme un simple moyen d'évasion des difficultés et des luttes de la vie. Je ne considère pas l'œuvre artistique comme une reproduction exacte de la nature ou comme une pure abstraction du cerveau de l'artiste. Ces deux conceptions sont fausses. Je crois que l'œuvre d'art est la représentation d'un objet tiré de la nature et auquel l'artiste ajoute sa personnalité. C'est le moyen d'expression le plus complet, parce que le plus humain. En peinture, comme dans toutes les autres formes d'art, l'artiste doit tenir compte de ces deux réalités : l'objet et sa personnalité.

Cette définition venue tout droit de Zola — « la nature vue à travers un tempérament » — eut l'heur de plaire à Jean Ampleman, qui s'écria aussitôt : « Bravo ! » et s'enhardit à lui demander ce qu'il pensait de la « peinture moderne » :

Je n'admets pas ce qualificatif ; il n'y a, selon moi, que deux sortes de peinture : la bonne et la mauvaise. [...] Tout est dans la nature : le peintre tire de la nature des éléments qu'il représente et transforme, en fonction de sa personnalité. Si bien que la nature, tout en servant de fond à sa peinture, n'est plus apparente mais disparaît sous l'apport de sa personnalité. Par exemple, il ne doit pas faire un arbre avec de la peinture, mais de la peinture avec un arbre.

On le voit, pour le jeune Daudelin, les apports de l'inconscient n'étaient pas considérés. Les deux pôles considérés, la nature et la personnalité, restent dans le domaine conscient. Ou, du moins, car on pourrait bien avancer que la personnalité a des dimensions inconscientes, ces deux pôles ne sont considérés que dans leurs dimensions conscientes : observation de la nature d'une part et conception de la peinture, empruntée nous l'avons vu à « Braque, Matisse, Miró et l'architecte Le Corbusier », d'autre part.

On était loin de l'univers de Breton, de Max Ernst ou de Masson.

Pierre Gauvreau

Le séjour de Pierre Gauvreau dans les forces armées canadiennes se prolongea bien au-delà de la fin de la guerre. On se souvient qu'il s'était porté volontaire pour le Pacifique. Il a raconté ce qui lui avait épargné cette nouvelle aventure :

Comme nous devions partir bientôt, je suis allé faire mes adieux à une petite amie que j'avais dans la région. Les adieux ont duré un peu trop longtemps. Lorsque je suis revenu à ma base, mon détachement était parti. Je me suis retrouvé déserteur, et devant le général ! Heureusement, la guerre était terminée, il n'allait pas faire fusiller un officier canadien-français. Mais j'ai eu droit à une semonce. C'était le châtiment le moins grave que je pouvais subir. Au garde-à-vous, devant tous les officiers qui rigolent, le général te traite de tous les noms. À la fin il dit : « Je vous déclare coupable et réprimandé. » C'est une grave humiliation pour un soldat de ce grade, surtout dans l'armée britannique. Il avait ajouté que je ne serais rapatrié qu'avec le dernier contingent canadien³⁵.

Il devait donc s'occuper du rapatriement des soldats canadiens qui avaient tous droit à deux semaines de congé en Angleterre avant de prendre l'*Île de France* ou le *Queen Mary* pour rentrer au pays. En compagnie de deux camarades officiers en attente de rapatriement, il parcourut Londres, ses musées, ses galeries, ses salles de concert. Un portrait de femme par Ingres — *Madame de Moitessier assise*, 1856, qui est à la National Gallery à Londres ? — fut un éblouissement ! L'un de ses amis officiers était Arthur Gladu, qui fera une brillante carrière de typographe à l'École des arts graphiques avec Dumouchel et à l'École des beaux-arts de Montréal, sous Henry Eveleigh. L'autre, Maurice Lagacé, fera carrière dans le droit et la magistrature.

Finalement, Pierre Gauvreau rentrait au pays non pas en avril 1946, comme semblait l'indiquer une « Formule de renseignement » de la Galerie nationale du Canada³⁶, mais au milieu de l'été, donc trop tard pour assister à la première exposition automatiste bien qu'il y ait présenté notamment plusieurs tableaux de petit format, peints en Angleterre pendant l'année qu'il y passera une fois la guerre terminée.

À l'automne qui suivit son retour au pays, Pierre Gauvreau reprit ses études aux Beaux-Arts, interrompues par la guerre, mais à titre d'élève libre à l'atelier de Cosgrove. Il se trouvait à bénéficier des subsides pour fin d'instruction auxquels ses années de service lui donnaient droit. Entre-temps, beaucoup de choses avaient changé à l'École des beaux-arts. Il y avait eu la fameuse manifestation organisée par Pellan et Charles

35. Pierre Gauvreau. *Les trois temps d'une paix. Entretiens avec Michel Desautels*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1997, p. 30.

36. « Formule de renseignement », Galerie nationale du Canada, 13 mai 1947. Dans une lettre à l'A., datée de décembre 1997, Pierre Gauvreau corrige ce renseignement.

Maillard avait quitté la direction de l'école. Pierre Gauvreau s'y réinscrivit donc pour deux autres années, 1946-1947 et 1947-1948, avec l'intention d'y obtenir un diplôme de professeur de dessin. En réalité, tout le monde coula l'examen pour l'obtention de ce diplôme cette année-là, lui en tête. Il comprit et ne se présenta pas à la reprise.

L'exposition de la rue Amherst

Du 20 au 29 avril 1946, se tint, sous le titre anodin d'« Exposition de peinture », au 1257, rue Amherst à Montréal, dans un local de fortune, la première exposition du groupe automatiste, si on exclut la fugitive présentation au studio Boas à New York. Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle exposèrent à cette occasion. Cette exposition a une importance capitale pour l'histoire du mouvement automatiste et plus généralement pour l'histoire de l'art moderne canadien. Tout d'abord, le groupe — il ne se désigne pas encore du nom d'« automatiste » — manifeste assez de cohésion pour faire une première exposition collective, durant laquelle il est responsable non seulement du choix des œuvres mais aussi du lieu d'exposition. Il va de soi que les œuvres exposées avaient été produites sans idées préconçues, dans la plus grande spontanéité, et étaient pour la plupart franchement non-figuratives.

En outre, c'était une exposition qui démontrait clairement le bien-fondé des intuitions pédagogiques de Borduas. Ici, le maître n'écrasait pas les élèves. Certes, ils partageaient tous un certain bagage intellectuel issu du surréalisme, auquel les avait initiés Borduas, mais ils se distinguaient assez les uns des autres pour qu'il n'y ait pas de doute sur le respect des personnalités qui avait animé l'enseignement du maître. La tournure souvent non-figurative prise par la peinture de chacun obscurcira ce fait aux yeux des commentateurs les plus obtus, qui avaient tendance à mettre tout ce qui était « abstrait » dans le même sac. Avec le recul, il est très frappant qu'après une phase d'indistinction, voire de désorganisation spatiale, les œuvres avaient fini par trouver leurs propres principes d'organisation, différents pour chaque artiste. On pourrait dire, en paraphrasant Breton, que le problème du passage de l'objectivité à la subjectivité était implicitement résolu pour chacun d'eux.

Il faut noter que l'exposition de la rue Amherst n'eut lieu ni au musée, ni dans une galerie commerciale, ni dans un grand magasin, ni

dans un parloir de collège... mais dans une salle improvisée et aménagée pour la circonstance. On se trouvait à exposer en plein quartier populaire, à deux pas du *Red District* de Montréal, dont les bordels de la rue Ontario étaient déjà célèbres. Avait-on mesuré les risques de la marginalité inhérente à la création d'un réseau parallèle? Le plaisir de se voir ainsi réunis sur les mêmes cimes l'emporta sur toute autre considération.

Jusque-là, les propositions de Borduas et de ses jeunes amis avaient été noyées dans de grandes expositions collectives. Ils se payaient maintenant le luxe d'une exposition pour eux, où il était possible de faire le point. Tant pis pour le public, tant pis pour la critique, tant pis pour l'histoire.

C'est dire qu'il n'est pas facile de reconstituer le contenu exact de l'exposition. Bien sûr, aucun catalogue ne fut publié, et personne ne semble s'être donné la peine de dresser une liste même sommaire des œuvres exposées. À vrai dire, nous ne disposons que de trois types de documents pour en reconstituer le contenu: 1) des réminiscences des témoins, en particulier un paragraphe de «L'épopée automatiste vue par un cyclope» de Claude Gauvreau; 2) les photos d'accrochage de Maurice Perron; et 3) le témoignage des critiques qui visitèrent l'exposition. Il s'en faut de beaucoup que tous ces documents convergent et nous permettent par exemple d'associer des titres d'œuvres mentionnés par les sources écrites aux photos de Perron.

Le texte de Claude Gauvreau nous donne une bonne idée de l'atmosphère qui régna durant la tenue de l'exposition:

C'est en coïncidant avec une exposition solo de Borduas tenue ailleurs, ainsi que l'avait souhaité Leduc, que l'exposition collective eut lieu au 1257, rue Amherst, dans un local que venait d'évacuer l'armée féminine personnelle de ma mère. Les sept exposants étaient (par ordre alphabétique) Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Riopelle. Nous nous tenions tous sur les lieux (à l'exception de mon frère Pierre toujours outre-mer) et nous discussions passionnément avec les visiteurs. L'ambiance était frénétique, nous étions saouls de ferveur et de joie. L'exposition avait lieu dans un milieu populaire et je n'ai jamais oublié depuis que les gens du peuple n'avaient que peu de préjugés et qu'ils parvenaient assez facilement à concevoir la légitimité de cette entreprise à la suite de quelques explications sincères; par contre, dès que surgissait un personnage à bottines vernies, c'était tout de suite l'étalage de prétention sottie et le persiflage d'autant plus méprisant qu'il était plus aveugle. La peinture non-figurative de groupe faisait ses

premiers pas en public à Montréal, et le cahier des visiteurs s'emplissait de commentaires injurieux tels que les expositions d'aujourd'hui n'en font plus l'expérience³⁷.

Les quelques commentaires factuels que l'on peut ajouter à ce beau texte se réduisent à peu de choses. On sait que M^{me} Julienne Saint-Mars Gauvreau avait fondé le Corps de réserve national féminin (CRNF). Cet organisme de soutien était reconnu par l'armée canadienne et avait son uniforme distinctif. Le local de la rue Amherst servait de quartier général au CRNF. La guerre finie, ce local était libre. Il semble que les exposants n'aient pas été tous et tout le temps sur place. On s'était réparti les heures de garde. Parmi les personnages « à bottines vernies », mais tout de même sympathiques aux exposants, Mousseau nous a affirmé y avoir fait la connaissance de Fernande Saint-Martin.

Sur le contenu de l'exposition, il faut nous en remettre aux photos de Maurice Perron et aux écrits des critiques. Quatre photos de Perron sont connues. Elles permettent d'établir la présence de trois œuvres de Borduas, une huile, bien mise en évidence sur une sorte de cimaise en coin : *L'île enchantée*, 1946, et deux gouaches, dont l'une a appartenu collectivement à un groupe de jeunes collectionneurs et l'autre fait maintenant partie de la collection de Madeleine Arbour. On sait par les notes de Borduas qu'il y avait aussi *L'île fortifiée*, 1941, probablement pour faire pendant à *L'île enchantée*.

Les mêmes photos de Perron permettent d'affirmer que *Colloque exubérant* et *Aspect franc* de Pierre Gauvreau faisaient partie de l'exposition. On est beaucoup moins fixé sur ses autres œuvres, également mentionnées par les journalistes³⁸ : si *Baie d'esprit* est certainement de Pierre Gauvreau — n'est-ce pas le nom qu'il donnera au village habité par la famille Cormoran dans sa série télévisée *Cormoran* —, *Françoise* (un portrait de Françoise Sullivan?) et *Débarcadère* sont peut-être aussi de lui.

Les photos de Perron sont moins utiles dans la détermination des œuvres des autres exposants. Lesquels de ces rectangles noirâtres correspondent aux œuvres de Barbeau, de Fauteux, de Leduc, de Mousseau et de Riopelle mentionnées par les journalistes? Ainsi, de Barbeau, Jean Ampleman et Charles Doyon signalent une encre, *Les maraudeurs de la*

37. Claude Gauvreau, art. cité, p. 59-60.

38. Jean Ampleman, « Expositions. Des disciples au maître », *Notre temps*, 27 avril 1946, p. 5, et Charles Doyon, « Borduas et ses interprètes! », *Le Jour*, 11 mai 1946, p. 7.

nuît, qui parut au premier « très bien composée et dans un style personnel ». Doyon permet d'ajouter un titre : *Au domaine des feux follets*, probablement des œuvres fort sombres puisque, au dire du critique, elles « exprime[nt] une invocation à la nuit »³⁹.

Des encres de Fauteux, on ne rapporte aucun titre même si, manifestement, comme nous le verrons, sa contribution a été appréciée des critiques.

De Leduc, Jean Ampleman signale *Flore liée*, une toile qui lui paraît « plus finie » que celles de ses confrères. « Fernand Leduc pose mieux ses couleurs et compose mieux ses formes », affirme-t-il. Indication tout de même précieuse. Leduc avait fini de « patauger » dans la matière et retrouvé son pouvoir de donner forme à son désir. Les toiles de cette période isolent sur des fonds assez chargés des formes végétales et créent des sortes de paysages abstraits de commencement du monde.

Nous sommes plus heureux pour les titres de Mousseau, parce que Doyon a pris la peine d'en signaler plusieurs :

Ces explorations s'enveloppent de titres difficilement acquis ; mais qui dans les exemples qui suivent démontrent une étroite alliance entre le poète et l'artiste surréaliste. Chez Mousseau, c'est *Je bois l'eau d'un puits*, *Rencontre brusque* et *Constellation*, ou ces surfaces veinées qu'il qualifie *Fond de mer haïtien* ou *L'oiseau dort...*⁴⁰

Les photos de Maurice Perron suggèrent que certains de ces titres pouvaient renvoyer à des dessins faits à la plume et à l'encre de Chine, dans l'esprit des illustrations des *Sables du rêve*, sur lesquelles nous reviendrons. Mais la même photo qui mettait si en évidence *L'île enchantée* de Borduas révèle aussi la présence de deux petites sculptures de Mousseau, faisant mentir le carton d'invitation qui n'annonçait qu'une exposition de peinture.

De Riopelle enfin, Charles Doyon est le seul à mentionner ce qu'il appelle curieusement trois « sollicitations », ce qui le dispense de préciser s'il s'agissait d'huiles ou d'aquarelles : *Ainsi il n'y a plus de désert*, qu'il décrit comme « une arabesque jaune et violette », *Tout se retrouve* et *Jamais avril n'apparut*. Il ne peut s'agir d'un gain d'information que bien aléatoire, quand on connaît la piètre mémoire des titres chez Doyon. D'ailleurs, aucun de ces titres n'a pu être associé à une œuvre de Riopelle

39. *Id.* Il faut très probablement l'identifier à *Feux follets*, une encre de 1945 qui est dans la collection de Françoise Sullivan.

40. Charles Doyon, « Borduas et ses interprètes », art. cité.

en particulier. On a publié récemment une encre et aquarelle non titrée de 1946 de Riopelle qui pourrait comporter, si l'on veut, une « arabesque », du jaune et du violet, mais comment savoir s'il s'agit bien de la même œuvre ? Riopelle y restait encore attaché à l'idée d'une sorte de paysage minimal, avec une ligne d'horizon séparant une zone de ciel et une zone de terre. Sur ce théâtre se déploient l'« arabesque » de Doyon, additionnée d'un grignotis de lignes à l'encre de Chine⁴¹. Mais d'autres œuvres de 1946 ont déjà abandonné toute suggestion de paysages et se contentent d'une série de griffonnages à l'encre sur lavis d'aquarelle⁴².

Comme on le voit, le bilan est assez mince. Qu'en est-il de la réponse critique proprement dite ? Il faut signaler tout d'abord la parution, le 20 avril 1946, d'un communiqué émanant certainement du groupe, si ce n'est de Borduas lui-même, comme on s'en rendra compte à la lecture :

Ces peintres, relativement jeunes, obtiennent l'essentiel pictural, la beauté plastique, commune à toutes les générations de peinture révolutionnaire, à Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso par les disciplines les plus évoluées qui soient actuellement dans la peinture universelle : le dessin automatique, la décalcomanie sans objet. Leurs œuvres canalisent librement les révélatrices explorations du hasard contrôlé par la sensibilité humaine. Maintenant que leurs expériences se sont concrétisées dans des réalisations tangibles, ils représentent le seul espoir canadien à un art qui puisse défoncer les limites régionales⁴³.

Ce communiqué appelle quelques commentaires. Il manifeste tout d'abord une volonté d'échapper aux particularismes régionaux de la peinture canadienne pour rejoindre l'avant-garde de « la peinture universelle ». Sans en avoir l'air, il propose une définition nouvelle de l'automatisme, qui annonce quelques années à l'avance celle que Riopelle retiendra, à savoir un « hasard contrôlé ». Certes, le point de départ de l'œuvre est non préconçue et le hasard est sollicité sous forme de taches, de gestes impulsifs laissant leur trace sur la toile ou le papier, mais la « sensibilité » intervient et construit quelque chose à partir de cette donnée. Il y a contrôle et non simple débordement de spontanéité et

41. Illustration de l'article de Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires ? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 17 : *Aquarelle et encre*, 1946, 31 cm x 44,5 cm [1946.044P].

42. Voir, par exemple, trois aquarelles de 1946, sans titre, dans Dominique Bozo et Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 30 septembre-16 novembre 1981, n° 2, 3 et 4.

43. Anonyme, « Vernissage », *Le Jour*, 20 avril 1946, p. 4.

éclaboussure sans contrainte sur la toile, comme les commentateurs affecteront souvent de le comprendre par la suite.

On aurait pu penser par ailleurs que le lieu choisi de la présentation aurait découragé la critique. Il est vrai qu'elle se fit un peu tirer l'oreille. Éloi de Grandmont s'y rendit tout de même et mit sur le compte du surréalisme ce qui était présenté à cet endroit :

Le groupe de jeunes peintres qui ont réuni leurs œuvres, à cette exposition qui a lieu au numéro 1257, rue Amherst, représentent une tendance bien déterminée de la peinture canadienne actuelle. Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle, c'est le mouvement surréaliste, dira-t-on⁴⁴...

Jean Ampleman, qui ne s'était pas toujours montré un grand admirateur de la jeune peinture, fit un effort d'objectivité cette fois-là :

Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Riopelle exposent. Élèves et professeur, dans la même salle, au même rang, sans préférence pour l'un ou pour l'autre. Véritable démocratie artistique où seul le talent différencie.

Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle brossent leurs toiles un peu de la même manière. Ce n'est la plupart du temps qu'un fouillis de couleurs et de formes, mal posées et composées. Ces trois jeunes peintres en sont encore aux abstractions nébuleuses et impersonnelles. Pourtant Mousseau dessine des encres qui ne manquent pas de personnalité ni de force. Barbeau en a fait une, *Les maraudeurs de la nuit*, qui est très bien composée et dans un style personnel.

Roger Fauteux est peut-être celui qui est le plus original. Il fait surtout des encres. D'une facture typique. Elles sont pleines de satire et de finesse et ne manquent pas d'un certain sens caricatural. À remarquer qu'il a le bon sens de ne pas se lancer dans de grandes œuvres, mais qu'il se contente de compositions à la taille de son expérience et de ses connaissances.

Fernand Leduc pose mieux ses couleurs et compose mieux ses formes. [...]. Mais celui qui fait preuve de plus de métier, sans perdre pour cela ses inspirations, est Pierre Gauvreau. [...] Le seul reproche, qu'on pourrait leur faire, serait de trop ressembler aux tableaux de Borduas⁴⁵.

44. Éloi de Grandmont, « Surréalisme », art. cité, p. 5.

45. Jean Ampleman, « Expositions. Des disciples au maître », art. cité, p. 5.

Charles Doyon visita aussi l'exposition. Certes, il la vanta à son juste mérite, mais on sent qu'entre Borduas et « ses interprètes » son choix était fait, d'autant que le maître avait une exposition particulière chez Morgan dans le même temps. Cette coïncidence encourageait les comparaisons :

Tous ces jeunes sont au service de l'art abstrait et ils y apportent leurs qualités personnelles d'adaptation. Un Mousseau avec ses sombres dalles et ses planches lapidaires est tout à fait à l'opposé des satires et des pasquinades de Fauteux, ce blagueur à froid. Les mécaniques sobres de Gauvreau s'élèvent à l'encontre des tourbillons où les jets d'eau de Leduc rejaillissent en gerbe.

Surfaces harmonieuses de Jean-Paul Mousseau, forêts vierges de Barbeau, jeux d'eau et astérisques de Leduc, échafaudages et appareils de Gauvreau, stalactites de J.-P. Riopelle ; voilà expliquées d'une façon succincte les dispositions et les réalisations de chacun⁴⁶.

Borduas chez Morgan

Trois jours à peine après l'ouverture de l'exposition du groupe rue Amherst, s'ouvrait une exposition particulière de Borduas à l'auditorium de la maison Henry Morgan. Ce n'est pas ici l'endroit de commenter en détail le contenu de cette exposition. Relevons tout de même dans la critique les rares mentions qui tentent de rattacher cette exposition au surréalisme et à l'automatisme, comme nous l'avons fait pour d'autres manifestations du même genre. Borduas, qui s'était contenté de déclarer à un journaliste que ses toiles étaient « l'expression de sa joie de peindre », se voit décrit par ce même journaliste comme un peintre qui a réussi à faire la « synthèse de son subconscient » dans ses tableaux⁴⁷ ! N'eût été de Paul Dumas, il n'y aurait guère eu que Charles Doyon pour parler du « surréalisme discret » de Borduas⁴⁸. Ce bilan est fort mince et démontre que l'explication surréaliste des toiles de Borduas donne des signes de fatigue. L'article du Dr Dumas réagit contre cet engourdissement et, au contraire, aborde de front le problème du surréalisme de Borduas. Traçant

46. Charles Doyon, « Borduas et ses interprètes ! », art. cité, p. 7. Dans le même article, Charles Doyon affirme qu'il aurait donné le premier prix à Charles Daudelin au Grand Prix de peinture provincial, présenté à l'Université de Montréal.

47. Anonyme, « Exposition des œuvres de Borduas chez Henry Morgan », *Montréal-Matin*, 24 avril 1946, p. 7.

48. Charles Doyon, « Borduas et ses interprètes ! », art. cité, p. 7.

les étapes de sa carrière depuis l'époque des gouaches, il déclare sans ambages, citant Lautréamont et Breton, que Borduas a été « séduit par l'esthétique surréaliste » :

[...] il considère dès lors que tout a été dit du monde visible et il attendra désormais son inspiration de la dictée automatique de son subconscient. Depuis, Borduas s'est appliqué — il serait peut-être plus juste de dire qu'il s'est assujéti — à enregistrer sur toile les visions fantastiques projetées sur l'écran de son imagination par les caprices du rêve et à saisir les mouvantes et fugitives extases qui s'offrent alors aux yeux éblouis de son moi profond.

Cette prose parnassienne ne doit pas donner le change. Rien n'est plus loin du processus réel de la peinture automatiste que cette description du D^r Dumas. L'écran sur lequel le peintre projette ses visions n'est pas en lui, même pas dans son « imagination », mais sur la toile qu'il a devant lui. L'imagination à laquelle il fait appel n'est pas un écran sur lequel il pourrait voir apparaître et s'effacer les solutions aux problèmes plastiques qu'il se pose, comme les pages d'une tablette à dessin. Tout se passe sur la toile, où, au fur et à mesure que l'œuvre s'élabore, des décisions sont prises, guidées par des solutions antérieures, des hasards objectifs, des découvertes inattendues qui, bien sûr, ont des racines inconscientes mais ne deviennent efficaces que lorsqu'elles sont ramenées en surface dans l'aire d'extrême conscience et d'extrême contrôle qu'est une toile automatiste en train de se faire. Il va sans dire que ni le rêve ni l'extase n'ont la moindre chose à voir ici, comme Maurice Gagnon l'avait déjà montré quelques années plus tôt en distinguant le surréalisme onirique de l'écriture automatique.

Se faisant une telle conception de la peinture automatiste, il n'est pas étonnant de voir le D^r Dumas nier son caractère véritablement automatiste, c'est-à-dire non préconçu. Comment pouvait-il en être autrement si le peintre avait devant lui, sur l'écran de son imagination, tout ce qu'il mettrait ensuite sur sa toile ?

Que son art soit d'inspiration aussi absolument automatique qu'il l'affirme, cela importe assez peu puisque, en somme, la transe poétique où s'ébauche l'œuvre d'art est toujours un phénomène de demi-conscience qui déroute complètement l'analyse psychologique.

Faudrait-il en conclure que l'automatisme n'est qu'une forme parmi d'autres de l'inspiration poétique, elle-même assimilée à une transe de laquelle la conscience serait à demi congédiée ? Cela reviendrait à enlever

toute spécificité à la démarche de Borduas. Nous avons vu et nous verrons que c'est un argument que reprenaient parfois des amis ou des disciples de Borduas — notamment Robert Élie et Guy Viau — pour détacher Borduas de la « théorie » et en faire un « peintre vivant ». Mais, même faite en bonne part, cette interprétation n'est pas juste. On ne peut nier en effet que le surréalisme et l'automatisme après lui aient introduit une transformation profonde de la sensibilité artistique.

Dumas se demandait enfin quelle pouvait être la signification de cette peinture. Question bien rhétorique sous sa plume puisque, par définition selon lui, nous serions dans un domaine où les explications psychologiques n'ont plus de prise. Il y répond tout de même, en « citant » Borduas :

Le peintre nous répond qu'il veut représenter de manière automatique les fantasmagories de son subconscient. Tout homme possède en effet un univers de songes qui lui est propre et où il descend au cours de l'avant-sommeil ou quand sa conscience cesse d'être éveillée. La description de ces rivages mystérieux ne va pas cependant sans périls parce que leur configuration varie pour chaque individu. Il est donc compréhensible que la peinture de Borduas ne touche qu'un petit groupe de gens intéressés à toutes les aventures de l'esprit⁴⁹.

Nous doutons que Borduas ait prononcé le mot *représenter*, encore moins celui de *description*, car cela reviendrait à dire que le peintre est spectateur de ses rêves et de ses visions et se contente de les copier sur la toile. Comme l'a rappelé récemment José Pierre, cette façon de présenter les choses est :

[...] une caricature des véritables aspirations du surréalisme. Car en supposant que les images du rêve soient restées très nettes dans la mémoire du rêveur, les reproduire fidèlement sur la toile aboutirait à nous proposer un document d'intérêt psychologique peut-être, mais certainement pas de nature esthétique. [...] Dans une œuvre d'art digne de ce nom, il importe en effet, comme le rappellera Breton en 1935, que « le problème plastique » soit résolu. Autrement dit, qu'il y ait invention au niveau des moyens techniques mis en œuvre — la peinture en l'occurrence⁵⁰.

49. Paul Dumas, « Borduas », *Amérique française*, 5^e année, n° 6, juin-juillet 1946, p. 39-41.

50. José Pierre, « Le parcours esthétique d'André Breton : une quête permanente de la révélation », dans Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 20 et 22.

Personne n'en était plus convaincu que Borduas et ses jeunes disciples. C'est même la raison qui leur faisait rejeter en bloc le surréalisme onirique, dans lequel l'invention plastique leur paraissait la plus faible.

Grève des finissants à l'École du meuble

L'année scolaire 1945-1946 se termina mal à l'École du meuble. La classe des finissants, section artisanat, composée de Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Léonard Garneau, Yves Groulx, Bernard Morisset, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle, fit la grève. Depuis un certain temps déjà, ces finissants avaient manifesté leur mécontentement. Le 25 février 1946, chacun d'entre eux signait une lettre de protestation adressée au directeur :

Monsieur,

1. Nous constatons que le cours de Composition, cette année, a été orienté uniquement et systématiquement vers la Décoration.
2. Le cours de Décoration se donne en deuxième année.
3. La Direction a le droit de disposer des cours comme elle l'entend ; mais nous, qui avons reçu un enseignement différent par le passé, nous n'acceptons pas cette orientation nouvelle du cours de Composition.
4. Étant donné que les efforts de la Direction, pour concilier les divergences de vue à ce sujet, ne répondent pas à nos besoins, nous avons décidé, pour le bien général de l'École, à laquelle nous croyons, d'offrir notre démission.
5. Croyant à l'idéal que nous nous étions formé au sein même de l'École, nous avons décidé de présenter quand même, si elle est acceptée, notre Thèse, qui sera la plus élaborée possible.

Bien à vous,

Marcel Barbeau
Roger Fauteux
Léonard Garneau
Yves Groulx
Bernard Morisset
Maurice Perron
Jean-Paul Riopelle

(P.-S. Cette lettre a été rédigée avec la collaboration et l'approbation de chacun⁵¹.)

51. Service des archives du cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM-6.1.5: Revendications des élèves.

Aucun des professeurs concernés n'était nommé. Il faut savoir cependant que le cours de décoration qui se donnait en deuxième année l'était par Borduas et que le cours de composition qui était au centre du litige l'était par M. André Fréchet, professeur d'ébénisterie et directeur honoraire de l'École Boulle de Paris. C'est de lui que parlait Borduas dans sa lettre de recommandation en faveur de Jean-Paul Riopelle du 17 novembre 1947 :

Durant sa dernière année, il [Riopelle] contribua à l'organisation d'une grève de finissants dirigée contre l'enseignement académique d'une honorable barbe étrangère au prestige jusqu'alors intact.

Ne voulant d'aucune manière affaiblir sa décision de se consacrer à la peinture, il refusa de passer les épreuves pour l'obtention du diplôme qui logiquement aurait dû couronner ses excellentes études à cette école. Mais qui aurait été un atout de plus dans la main de ses parents désirant que Jean-Paul se résignât à une activité lucrative.

Fils unique d'une famille à l'aise, il a le courage de rompre alors avec les siens. Il gagne sa vie en travaillant quelques heures par jour comme mécanicien et consacre son temps libre à peindre de splendides aquarelles possédant l'ardente virginité d'un commencement du monde⁵².

L'essentiel de ce qu'on vient de lire est repris par Borduas dans *Projections libérantes* :

L'un d'eux, en désaccord avec ses parents qui s'opposent systématiquement à ce qu'il soit un peintre, va jusqu'à refuser de passer les épreuves pour l'obtention du diplôme d'ébéniste (épreuves pour lesquelles il était parfaitement préparé) dans le but conscient d'éliminer une tentation future et de frustrer ses père et mère d'une arme de plus contre ses ardentes nécessités⁵³ !

Ce que Borduas ne dit pas — peut-être l'ignorait-il ? — c'est que le conflit de Riopelle avec ses parents avait été envenimé par une lettre du directeur à son père, Léopold Riopelle. Comme par hasard, cette lettre, datée du 28 février 1946, suivait de trois jours la « lettre de démission » que nous citions plus haut :

Cher monsieur Riopelle,

Vous trouverez, sous ce pli, les résultats de votre fils Jean-Paul, pour le premier semestre 1945-1946. Avec de tels résultats, et sachant qu'il ne

52. MACM, Archives Borduas, dossier 102.

53. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 460.

désire pas se spécialiser dans les métiers enseignés par l'École, à la sortie de celle-ci, le meilleur conseil que je puisse donner en l'occurrence est de l'inviter à s'orienter définitivement dans la voie qu'il veut bien choisir. Son année étant définitivement compromise, il n'y a pas lieu pour lui de se présenter de nouveau à nos cours⁵⁴...

Jean-Marie Gauvreau soupçonnait-il Riopelle d'avoir été à la tête de la « rébellion » et espérait-il, en se débarrassant de lui, voir les choses rentrer dans l'ordre? On imagine la réaction des parents de Riopelle recevant la lettre de Jean-Marie Gauvreau!

Par ailleurs, les archives de l'École du meuble ont conservé un projet de « thèse » de Riopelle, daté du 12 avril 1946. Borduas avait-il réussi à négocier la réadmission de son protégé à l'École? Si c'était le cas, Gauvreau dut se repentir d'avoir cédé aux pressions de son professeur. Réadmis, Riopelle n'eut de cesse d'organiser la grève des finissants.

Au fait, en quoi consistait ce « projet de thèse » de Riopelle? Il tient en quelques lignes, ce que l'on pourrait croire tout à fait caractéristique du personnage si d'autres projets tout à fait analogues n'avaient pas été retrouvés dans les archives de l'École du meuble! Que l'on compare en effet le « projet » de Riopelle et celui de Barbeau, que nous donnons tout de suite après :

Messieurs...

Mon projet de thèse.

Maison pour peintre, à la campagne.

1^e pouvant loger 2 personnes

2^e pièces.

a) Atelier

b) chambre

c) cuisine (standard)

Jean-Paul Riopelle⁵⁵.

Celui de Barbeau n'était guère plus « élaboré ».

Messieurs,

Voici mon projet de thèse.

Maison pour artiste-peintre.

54. Service des archives du cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM-6.2.1.1: Jean-Paul Riopelle.

55. Service des archives du cégep du Vieux-Montréal, fonds de l'École du meuble, EM-6.3.2: Thèses des finissants.

Pouvant loger 4 personnes.

Un couple et leurs 2 enfants.

Appartements.

1^e Living room

2^e Salle à dîner

3^e Chaises pour la terrasse

4^e Cuisine (Plan standard)

5^e Chambres

6^e Atelier.

La composition des meubles sera très simple, et très fonctionnelle.

Marcel Barbeau⁵⁶.

Jean-Marie Gauvreau avait raison : Riopelle avait déjà choisi son orientation. Il se voyait peintre, installé à la campagne comme Borduas, et n'avait cure des métiers enseignés par l'École. Il ne se présenta pas aux épreuves de fin d'année. On aurait pu en dire autant de Barbeau. Lui aussi se voyait peintre et rêvait déjà d'une installation avec une petite famille dans une maison avec une terrasse !

Une des conséquences de cette histoire est que Jean-Marie Gauvreau, soupçonnant Borduas d'être la cause de ce désordre — eut-il même vent qu'il avait hébergé l'année précédente le chef de la rébellion chez lui à Saint-Hilaire ? — décida de réduire son influence en réduisant sa tâche d'enseignement à l'automne 1946 :

En septembre 1946, Gauvreau-le-directeur, Gauvreau-le-chameau de tout à l'heure, m'enlève sans une consultation du conseil pédagogique, sans même m'en prévenir, les cours de décoration et de documentation ; seul le cours de dessin à vue résiste. Monsieur Félix, ci-devant principal acolyte de Maillard, me remplace. En fait de retour en arrière ce n'est pas raté. [...] La situation à l'École n'était pas commode, elle devient intenable. Impossibilité de protester publiquement. Personne n'aurait compris : les nouvelles conditions ayant l'air de m'avantager. Mon travail est diminué de moitié : le salaire reste le même ! Vous voyez la possibilité de se plaindre d'un tel sort⁵⁷ ?

La tension entre Jean-Marie Gauvreau et Borduas atteignait un nouveau sommet.

Dès lors, Jean-Marie Gauvreau cherchera des raisons de se débarrasser de Borduas, jusqu'au moment où Borduas lui en fournira une de taille en

56. *Id.*

57. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 462-463.

publiant en 1948 le manifeste *Refus global*. Pour le moment, le conflit portait sur la conception que Borduas se faisait de l'enseignement de la « décoration ». Manifestement, elle ne correspondait plus à ce que le directeur envisageait. En insistant sur la création, comme il le faisait dans ses autres cours, Borduas négligeait-il, du moins aux yeux de ses rivaux, de donner à ses élèves les bases techniques nécessaires pour faire leur métier de décorateur? Dans une entrevue qu'il donnait à Margaret Jean Vann, Gauvreau était allé plus loin encore :

Il m'a dit que Paul-Émile Borduas avait été initialement engagé pour enseigner le dessin à des étudiants en ébénisterie et en dessin industriel. Au lieu de faire ce qu'on lui demandait, Borduas transforma ses cours en cours de peinture. On l'avertit que cela ne correspondait pas aux attentes du directeur, mais il passa outre. « Comment tolérer un professeur de ce genre, dites-moi ? » Mais M. Gauvreau ne voulut pas discuter avec moi de la « réduction de sa tâche et de *Refus global* »⁵⁸.

Randonnée de Leduc et de Mousseau

L'été 1946 fut l'occasion d'un long voyage sur le pouce de Fernand Leduc et de Jean-Paul Mousseau. L'idée première de ce voyage était de se rendre aux États-Unis, pour y visiter les grands musées américains. Les deux amis se rendirent jusqu'à Windsor en Ontario, avec l'intention de visiter Detroit, puis Buffalo. À leur surprise, arrivés à la frontière, les deux voyageurs se virent refuser l'entrée aux États-Unis. Apparemment, un dangereux criminel du nom de Leduc venait de s'évader de prison aux États-Unis et le douanier avait cru que Fernand pouvait lui être apparenté et chercher à entrer en contact avec lui. Ils eurent beau protester qu'ils n'avaient rien à voir avec ce Leduc, rien n'y fit. Il fallut rester au Canada.

Ils décidèrent de se rendre dans le bas du fleuve. Sur la suggestion de Bruno Cormier, qui leur vanta les intérêts de l'endroit, ils se rendirent jusqu'aux Escoumins, où ils construisirent une sorte de cabane-tente dans la baie Carrée. Ils y firent de la peinture. Mousseau se souvient que sa production était pénible : « Des croûtes. Ça ne sortait pas. » Pour Leduc, les choses allèrent mieux. C'est à ce séjour qu'il faut rattacher le beau

58. Margaret Jean Vann, *A Bibliography and Selected Source Material for the Study of Paul-Émile Borduas and his Relationship to Other French Canadian Automatists*, mémoire de maîtrise de la School of Art, Winnipeg, University of Manitoba, 1964, p. 50-51.

tableau *Avalanche au mont des Escoumins* reproduit dans *Refus global*. Ce séjour dura presque tout l'été.

C'est durant cet été qu'on fit aussi le tour de la Gaspésie (à Percé). De Rivière-du-Loup, on traversa à Saint-Siméon où on avait donné rendez-vous à Bruno Cormier qui travaillait alors comme responsable des premiers soins dans un camp de bûcherons dans la région de Baie-Comeau. Il se trouvait à faire une partie de son internat de cette façon et gagner ses études⁵⁹.

Au souvenir de Mousseau, Leduc et lui étaient allés le retrouver dans son camp de bûcherons près de Baie-Comeau. Il se souvenait en particulier que les derniers sept milles avant de rejoindre le camp avaient été particulièrement difficiles. L'endroit était littéralement infesté de mouches noires. « On ne voyait plus le soleil. » Heureusement qu'un camion les avait pris sur le pouce, autrement ils se faisaient dévorer tout vifs. Mais Bruno Cormier a toujours nié que les voyageurs aient pu le rejoindre jusque dans le camp où il était. Il était dans un endroit tout à fait inaccessible. Personne ne l'a jamais visité à cet endroit. Il croyait que le souvenir de Mousseau et les photos qu'il en avait gardées se situaient plutôt sur le chemin du retour, dans le parc de La Vérendrye, et que c'est là qu'ils avaient visité ensemble un camp de bûcherons⁶⁰.

Quoi qu'il en soit, de Saint-Siméon les trois voyageurs décidèrent de faire le tour du lac Saint-Jean. La première étape de leur voyage les avait amenés à l'Hôtel du Relais dans le parc des Laurentides, où ils avaient couché dans la partie réservée aux employés. Ils passèrent près de la réserve indienne de Pointe-Bleue, pour aboutir finalement à Saint-Félicien, patrie de Paul-Marie Lapointe. Il y avait là, donnant sur le lac, un parc dont le décor singulier consistait uniquement en « sculptures » — c'est beaucoup dire — en ciment. Telle est l'origine du jeu de mots lancé par Fernand Leduc ce soir-là dans le plus pur esprit surréaliste : « des lits sans ciment ».

C'est enfin à la sortie d'Alma qu'ils firent la rencontre du trappeur Henri Rossignol :

Nous cherchions une place pour camper à la tombée de la nuit. Soudain, nous aperçumes une cabane (un *shack*) qui nous parut abandonnée. En arrivant près de la cabane, nous nous rendîmes compte qu'elle était habitée. Henri Rossignol dont c'était le camp d'été nous offrit de

59. Conversation entre Mousseau et François-Marc Gagnon.

60. Conversation entre Mousseau, Gagnon et Bruno Cormier, chez ce dernier, le 29 septembre 1990.

coucher dans ce qu'il appelait son « camp d'hiver », une cabane encore plus petite sans fenêtre et donc plus facile à chauffer. Nous n'avions pas fini de nous installer que le bonhomme se présenta avec sa théière bleue mouchetée de blanc et nous offrit du thé. En soirée, il nous avait un peu raconté sa vie, ses peines d'amour, ses difficultés avec les voisins qui le persécutaient.

Il élevait des truites dans un bassin et les gens étaient venus les lui tuer. Personne ne lui parlait. On lui avait même tiré dessus. Il avait eu cette phrase mystérieuse : « Si la révolution commence à Montréal, je descends avec ma carabine. » Ce solitaire anarchiste avait beaucoup impressionné Mousseau. C'était un homme sans aucune instruction, il ne savait pas lire, mais il était admirablement informé et intelligent. Fernand Leduc se souvient qu'autour de ses cabanes le trappeur avait arrangé le terrain avec des fleurs, des bancs... Manifestement, il attendait le retour de quelqu'un, d'une bien-aimée sans doute, qui ne revint jamais...

À l'occasion du Symposium d'Alma, Mousseau tenta de le retrouver, mais en vain. Ses cabanes étaient toujours là, mais le bonhomme était mort depuis deux ans. Mousseau conserve d'admirables photos de ce voyage, mais pas d'Henri Rossignol.

Nos voyageurs revinrent par le parc de La Vérendrye, jusqu'à Montréal.

Les sables du rêve

Parallèlement aux aventures de Leduc et Mousseau, plus exactement le 11 septembre 1946, le recueil de Thérèse Renaud, *Les sables du rêve*, était achevé d'imprimer. Il était le troisième de la collection des Cahiers de la file indienne, dirigée par Gilles Hénault, et dont le titre s'inspirait des sous-titres des *États généraux*, grand poème que Breton écrivit à Long Island durant l'été 1943, comme nous l'avons signalé plus haut : « il y aura/ toujours/ une pelle/ au vent/ dans les sables du rêve⁶¹ ». Mousseau est responsable de la couverture et des cinq illustrations, p. 9, 15, 21, 29 et 33. Comme l'a fait remarquer André-G. Bourassa, c'est le premier Cahier que l'on peut véritablement qualifier d'automatiste⁶², même si

61. Nous devons à André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 184, n. 175, d'avoir fait le premier cette identification. *Les États généraux* fut publié dans VVV, n° 4, février 1944, plutôt qu'*Arcane 17*, comme le pensait Thérèse Renaud. Voir Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 157.

62. André-G. Bourassa, ouvr. cité, p. 145.

Charles Daudelin illustre dans le même temps le recueil de Gilles Hénault, *Le théâtre en plein air*. Justement, la comparaison est instructive. Les dessins de Daudelin sont figuratifs. Ceux de Mousseau sont complètement imaginaires. Ils n'illustrent pas vraiment le texte de Thérèse Leduc comme ceux de Daudelin, les poèmes de Hénault. Ils offrent une espèce de contrepoint visuel, tout aussi inventif que les métaphores de Thérèse Leduc, mais sans rapport de complémentarité avec le texte.

Thérèse Leduc a raconté à Lise Gauvin comment son recueil de poèmes avait été constitué :

En fait, je me suis mise à écrire de la poésie pour épater ma sœur Louise qui était à New York. Surprise par mes poèmes, elle m'avait fait parvenir *La sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos. On était sur la même longueur d'onde, Prassinos et moi ! Cela m'a encouragée. [...] Gilles Hénault, qui avait fondé Les Cahiers de la file indienne, avec Éloi de Grandmont, cherchait une poésie nouvelle. [...] Hénault avait sans doute été au courant de ces poèmes... Il venait à l'atelier aussi. Et voilà qu'il me dit : « Et si on éditait tes poèmes ! » J'en avais une pile comme ça ! On en a choisi au hasard... J'étais très amie avec Jean-Paul Mousseau. [...] On a choisi parmi ses dessins un peu au hasard, comme pour mes poésies... D'ailleurs, ils étaient tous beaux, et j'étais heureuse qu'on fasse ce livre ensemble⁶³.

Les brochures de cette collection étaient publiées à compte d'auteur. C'est Fernand Leduc qui déboursa les trois cents dollars nécessaires pour la publication. « Fernand était le seul d'entre nous qui avait un salaire. Il enseignait à la commission scolaire », précisait Mousseau⁶⁴.

Il faut signaler que durant l'été 1946 Jeanne Renaud et Françoise Sullivan travaillèrent la chorégraphie d'une pièce intitulée *Improvisation* ne devant pas comporter d'accompagnement musical, mais seulement la lecture d'extraits de poèmes tirés du recueil à paraître de Thérèse⁶⁵. Cette pièce sera reprise en avril 1948 à la maison Ross, comme nous le verrons.

63. Lise Gauvin, ouvr. cité, p. 155-156.

64. Entrevue de François-Marc Gagnon et Thérèse Leduc chez Mousseau, le 27 août 1989.

65. *Curriculum vitae* de Jeanne Renaud. Service des archives de l'UQAM. Fonds Jeanne-Renaud.

Révolution à la CAS

Du 16 au 30 novembre 1946, Doernbach Anderson, Marcel Barbeau, Jack Beder, Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Paul-Émile Borduas, Stanley Cosgrove, Charles Daudelin, Magdeleine Desroches-Noiseux, Henry Eveleigh, Marguerite Fainmel, Roger Fauteux, Denyse Gadbois, Pierre Gauvreau, Éric Goldberg, Eldon Grier, Allan Harrison, Prudence Heward, Jack Humphrey, André Jasmin, Sybil Kennedy, Mabel Lockerby, Fernand Leduc, John Lyman, Bernard Mayman, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau, Louis Muhlstock, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Jean-Paul Riopelle, Goodridge Roberts, Marian D. Scott, Ethel Seath, Regina Seiden, Jori Smith, Philip Surrey, Betty Sutherland, Guy Viau, Fanny Wiselberg et Piercy Younger participaient à la Huitième exposition annuelle de la Contemporary Arts Society à la Dominion Gallery à Montréal. On notera l'absence de Gabriel Filion. Charles Daudelin et Guy Viau sont donnés comme exposants. Nous avons des raisons de croire qu'il n'en fut rien. L'un et l'autre étaient partis pour Paris et avaient négligé de laisser des toiles à des amis avant leur départ. Aucun critique d'ailleurs n'a relevé leur présence ni commenté leurs envois, si envois il y a eu.

C'est au cours de cette exposition que les œuvres des jeunes peintres, au dire de Claude Gauvreau, avaient été exclues de « la grande salle réservée, comme il se doit dans une exposition pondérée, aux gens respectables ». Cette circonstance suggérait au poète un parallèle avec le fameux Salon d'automne à Paris en 1905 où

[...] les immortels fauves, groupés ensemble comme des bêtes malfaisantes et compromettantes, avaient été encagés dans une petite salle en arrière de l'exposition. On espérait ainsi par cette manifestation officielle de dédain assurer leur séjour permanent dans les oubliettes⁶⁶.

La comparaison était flatteuse. Elle était surtout symptomatique du mécontentement qui régnait chez les jeunes à l'égard de la CAS. Non seulement ils devaient se soumettre à un jury — car il ne suffisait pas d'être membre de la CAS pour être assuré d'exposer à ses expositions annuelles —, mais même quand ils étaient acceptés ils n'avaient pas l'assurance de voir leurs œuvres accrochées à leur avantage. Ainsi, le grand tableau de Marcel Barbeau intitulé *Vol incrusté des quasi-feuilles sensibles*

66. Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4 et 5.

« qui a besoin d'un recul complet pour être apprécié dans son ensemble », affirmait Claude Gauvreau, se vit remiser « dans la plus petite salle imaginable avec un classique⁶⁷ Riopelle [*Création d'un monde*] et un autre grand Barbeau, qui ont besoin presque autant de recul ». Mousseau, qui présentait deux travaux de sa période des émaux, n'était pas mieux servi. Un de ses travaux « est invisible à cause de sa localisation géographique ».

À la CAS, on se souvenait encore de l'« envahissement » automatiste de l'année précédente. Pour contourner la difficulté, on avait imaginé de doubler le jury qui choisissait les œuvres d'un jury responsable de l'accrochage. C'est ce dernier qui déciderait où les œuvres « respectables » devraient être accrochées et où les œuvres jugées plus farfelues pourraient être soustraites au moins aux premiers coups d'œil du public.

Peu importe, Claude Gauvreau saluait, grâce à la générosité de Lyman, à cette exposition de la CAS, l'avènement d'une peinture véritablement « révolutionnaire ». Pour lui, Barbeau, Fauteux, Riopelle, Gauvreau, Borduas, Leduc et Mousseau formaient le « bloc impassible » qui imposait « à l'histoire l'existence de la peinture canadienne » :

Barbeau, artiste radical, familier du risque, offre aux spectateurs deux étapes de son évolution personnelle : *L'airain apposé sur l'attente* sort directement de la série des aquarelles, tandis que *Vol incrusté* est sa plus récente huile. Il évolue de plus en plus vers un automatisme fougueux et serein. Là sont deux exemples des fortes enjambées par ce peintre, qu'on accuse à la légère de ne pas changer parce que ses tableaux ne sont jamais figuratifs. Les deux émaux de Riopelle sont des œuvres de la même époque que celles de l'exposition de la rue Amherst, il n'est pas étonnant alors qu'elles aient certains caractères communs avec celles-ci, cela ne dispense pas les spectateurs et les critiques de les juger sur leurs qualités intrinsèques, de voir si elles sont harmonieuses et bien équilibrées. Elles le sont. Riopelle présente aussi sa plus nouvelle aquarelle ; que les spectateurs et les critiques jugent, par ce moyen de comparaison, si ce jeune précurseur se borne à exploiter un filon, s'il en est resté au même point. S'ils ne voient pas chez Riopelle de progression dans l'évolution, leur bourde équivaudra à celle du naïf qui se convainc, par primarisme oculaire, que tous les Chinois ont des figures identiques.

Mousseau présente deux travaux de sa période des émaux, on regrette qu'il n'en ait pas présenté davantage, mais ces travaux fins, même si l'un d'eux est invisible, à cause de sa localisation géographique, seront une excellente épreuve pour la perspicacité sensible des spectateurs car ils

67. « Classique », parce qu'il venait d'être présenté au Salon du printemps.

sont d'un éclat moins impératif que les œuvres habituelles de Mousseau. Gauvreau est appelé à un succès plus populaire à cause de la coloration tout accidentelle de ses toiles, qui correspond davantage aux habitudes visuelles des spectateurs. Il n'en est pas moins révolutionnaire. Sa création est spontanée, sans désir préconçu. Ces huiles représentent la première grande réussite de Gauvreau depuis son exil militaire. Que les contempteurs de l'inégalable imaginaire, Fauteux, homme qui n'obtient pas ses encres mais les crée, me disent s'il existe dans tout l'univers un peintre comparable à Fauteux. La valeur est-elle dans l'unique, dans l'inimitable ou dans le commun, dans l'« acquérissable » ? Fauteux lui aussi a changé, son trait est devenu moins tumultueux, plus raffiné, mais le sentiment est intact. Fauteux n'a pas dégénéré.

[...] Leduc est un peintre farouchement austère, son œuvre est pétrie de saveur intime. Aucune complaisance, aucun atermoiement. Ce n'est pas un montreur d'ours, et il ne sacrifie rien de sa foi pour atteindre la popularité qui lui est accessible car il sait quelle facilité plaît. Si vous êtes très petit, tournez-vous vers le plancher, vous y trouverez Leduc ; si vous êtes très grand, tournez-vous vers le plafond, vous y trouverez Leduc ; si vous êtes de taille moyenne, tournez-vous vers les coins, vous y trouverez Leduc. Décidément ce veinard de Leduc est omniprésent ! un dieu ! Il est partout, partout, partout, sauf dans la grande salle réservée, comme il se doit dans une exposition pondérée, aux gens respectables. Si on a voulu laisser entendre que la peinture de Leduc était de la peinture pour quadrupèdes, on a remarquablement réussi. Girafe ou chien basset, le compte y est⁶⁸.

C'était aussi l'avis de Fernand Leduc écrivant aux Viau, à Paris, le 22 novembre 1946, donc au moment où l'exposition battait son plein :

Actuellement exposition de la CAS. — Succès des jeunes. Nous avons 50 % des toiles de l'exposition. L'opposition se fait sentir au sein même de la Société, on crie à la décadence. — Nous ne sommes pas près de lâcher. — Il est malheureux que tu n'aies pas laissé quelques toiles. — Les critiques sont moches. Ils sont tout de même forcés d'admettre un courant qui ne « manque pas d'intérêt »⁶⁹.

Nous reviendrons sur ce que Leduc pensait de la critique. Mais il nous faut relever un dernier passage de l'article de Claude Gauvreau qui présente un autre intérêt. Il permet de juger où se situaient d'autres

68. Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », art. cité, p. 4-5.

69. Lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 22 novembre 1946. ANQQ, Fonds Guy-Viau, P171/1, cahier 2, lettre 142.

jeunes peintres dans la hiérarchie automatiste et de faire le point sur les appartenances. Ainsi, Gauvreau a quelques bons mots pour ce qu'il appelle les « orfèvreries ferventes de Magdeleine Desroches-Noiseux » qui sont « uniques », bien que non « révolutionnaires quant à la discipline ; d'elles se dégagent une conscience artistique inaltérable et une générosité infinie ». Le travail de Jasmin n'est pas apprécié. Gauvreau le compare à celui de Jeanne Rhéaume, qu'il n'aime pas non plus : « Non plus sensible, mais plus franc, est l'effort sec de Jasmin. » Lucien Morin est rejeté : « Lucien Morin, toujours appréciable dans ses harmonies de couleurs, n'en figure pas moins l'académisme cubiste. » Ce n'est le cas ni de Bernard Morisset ni de Fernand Bonin, mais il semble que leurs présentations laissaient quelque peu à désirer, au moins pour cette occasion :

Morisset a déjà présenté des travaux plus rigoureux, mais, dans cet entourage, il emprunte visage d'oasis. Bonin, qui vient tout juste de s'échapper de problèmes externes absorbants, saura sans doute s'accorder justice davantage la prochaine fois. Il demeure chez Bonin des qualités authentiques qui ne trompent pas.

La « révélation » de l'exposition aurait été le jeune Claude Vermette : « Nul doute que ce peintre de quinze ans viendra épauler les spontanés déjà fameux. »

Qu'en était-il du reste de la critique ? Leduc, on l'a vu, n'en pensait pas grand-chose. Il faut dire qu'au moment où il rédigeait sa lettre les articles publiés étaient assez pauvres. Il n'y en avait que deux, l'un de Rinfret et l'autre de Zoe Bieler. Le premier se contentait d'un mot sur quelques-uns des exposants. Il ne nommait pas explicitement Riopelle, mais faisait peut-être allusion à son tableau sous le titre de *Naissance d'un monde*. Il mentionnait par contre Barbeau, Bellefleur, Mousseau et Leduc :

Leurs toiles peuvent sans doute provoquer des émotions, mais ne se prêtent pas au compte rendu, parce qu'il n'y a pas moyen d'isoler des objets, même abstraits ; citons parmi ceux qui proposent ces énigmes à l'imagination : MM. Barbeau, Bellefleur, Mousseau, Leduc. Ils ont le courage d'exclure tout réalisme, et de s'exposer à ce que le public ne les suive plus⁷⁰.

Zoe Bieler, du *Montreal Standard*, avait sa perplexité devant la présentation des jeunes et de leur maître Borduas :

70. François Gagnon [Rinfret], « Beauté des visages et visions de chaos », *La Presse*, 16 novembre 1946, p. 40.

André Jasmin expose un nu rouge intitulé *Nu à la colonne* qui se détache d'un fond en rouge, vert, bleu et violet assez cru. Il y a une charmante mais, au moins aux yeux du présent critique, incompréhensible composition de Paul Borduas. Tout aussi mystifiants mais moins charmants sont les travaux de Marcel Barbeau et de J. Riopelle. Comment distinguer les unes des autres les œuvres de ces artistes qui apparemment lancent les pots de peinture sur la toile et crient au chef-d'œuvre. Certains apprécient peut-être le résultat, mais de grâce n'attendez pas des explications du présent critique⁷¹.

Leduc n'avait peut-être pas encore lu, au moment où il écrivait à Guy Viau, les commentaires de Émile-Charles Hamel, qui étaient beaucoup plus substantiels et surtout qui portaient exclusivement ou à peu près sur les jeunes peintres. Et bien sûr, il ne pouvait avoir lu le texte de Claude Gauvreau ni celui de Charles Doyon, qui furent publiés après la rédaction de sa lettre. Le texte de Hamel est remarquable. Comment aurait-il pu le qualifier de « moche » s'il l'eût connu ?

Parmi ces jeunes, accordons une mention spéciale à Lucien Morin et Fernand Leduc, chez qui l'on enregistre un progrès très sensible. Morin s'est dégagé d'abstractions trop mécaniques pour aborder un genre plus figuratif où il nous donne, au fusain sur canevas, rehaussé de quelques taches de couleur, un *Équilibriste* du plus bel effet. Quel parti l'artiste a su tirer ici des formes géométriques dont il se joue ! Un petit tableau en couleurs, *Le musicien*, témoigne aussi de beaucoup de mérite. Leduc nous donne trois grandes toiles d'une pâte riche, d'un métier tourmenté, où l'on sent la recherche ardue d'une expression nouvelle. Si l'espace manque pour juger avec le recul nécessaire *Mon grand vol d'aigle sous cap* et *Avalanche au mont des Escoumins*, on peut goûter pleinement, de la porte de la salle au fond de laquelle il est exposé, le tableau intitulé *Mon beau trait de lance dans ton œil fermé*. On voit se dégager des formes, vibrer les couleurs, se créer le mouvement... Mais, mon Dieu ! pourquoi aller chercher de tels titres, qui risquent de décourager d'avance certaines bonnes volontés [...]

De Pierre Gauvreau, deux toiles excellentes : *Fausse grotte* et surtout *Couchant corridor*. Ce jeune artiste démontre qu'il possède à un rare degré le sens de la composition, en même temps que le don de la couleur. André Jasmin affirme ses incontestables qualités de dessinateur avec son *Nu à la colonne*, cette grande femme, dont le rouge violent

71. Z[oe] B[ieler], « Art Show Ranges from Abstracts to Conservative », *The Montreal Standard*, 16 novembre 1946, p. 4.

contraste avec le vert de la colonne, peut déconcerter un moment par sa coloration, mais elle est admirablement campée, découpée d'un trait aussi pur que vigoureux.

Des œuvres qui ne laissent pas d'étonner un peu sont celles de Roger Fauteux. Dans une aquarelle dont les couleurs s'estompent ou s'assombrissent, un petit dessin à la plume campe un personnage ou un couple charmant. Voyez plutôt *Nymphe*, *Rendez-vous*, *Solitaire*... D'un autre genre, mais tout aussi étonnantes, sont les deux peintures de J.-P. Mousseau : *État talismanique* et *Chasse-galerie*. Si le premier tableau déconcerte surtout, le second force l'admiration par l'atmosphère d'angoisse et de mystère que l'artiste a su créer avec des moyens neufs, originaux [...].

Magdeleine Desroches étonne avec les formes hélicoïdales, les heurts jaunes et rouges de *Théâtre* et de *Ronde de nuit*. D'un tout autre genre, son *Garden* rappelle un peu le douanier Rousseau. [...] *Le condamné* de F. Bonin semble bien, un [illisible] condamné, et sans appel. Léon Bellefleur a voulu faire enfantin, avec son *Polichinelle au poisson*; il y a réussi : on ne fait pas plus puéril.

Dans un genre qui rappellerait un peu celui de Leduc, moins l'intérêt que l'on trouve à celui-ci, Marcel Barbeau nous offre *L'airain apposé sur l'attente* et *Vol incrusté des quasi-feuilles sensibles*. Certains peintres avant de choisir les titres de leurs rébus, devraient bien apprendre que l'on ne joue plus guère au « cadavre exquis » depuis la guerre, à Paris...

J.-P. Riopelle propose à notre curiosité, sous les titres de *Création du monde* et *Toupu* les toiles sur lesquelles il a laissé dégouliner le trop-plein de peinture de ses pinceaux. Aussi *Rajeunissement serein* où les taches d'aquarelle sont sans doute rajeunies par les traits de plume qui s'enchevêtrent... à moins que ce soit le contraire⁷².

Charles Doyon s'accorde à peu près avec les jugements d'Émile-Charles Hamel, mais son style inimitable est moins informatif. Il organise ses commentaires autour de trois thèmes : les paysages, les portraits et les abstractions. Il est symptomatique qu'il traite de Jasmin et de Bonin dans la catégorie des portraits et les autres élèves ou jeunes amis de Borduas dans celle des abstractions.

Avec une rouge statue encadrée de rectangles sévères, André Jasmin réaffirme sa détermination de poursuivre des recherches plastiques,

72. Émile-Charles Hamel, « Les arts. Grande variété à l'exposition de la Société d'art contemporain », *Le Canada*, 21 novembre 1946, p. 2.

quand il se détourne de la pigmentation... Bonin impose l'intensité d'une forme corpulente, dans un carré d'ambre. Ce cruel déhanchement s'appelle *La condamnée* [sic]...

Les abstraits sont regroupés et traités à la fin de l'article :

[...] les abstractions de Lucien Morin sont vivantes. Ainsi lorsque sur un chamois nuancé, d'un cryptogramme, il tire l'horoscope et suit la trajectoire des jeux de *L'équilibriste*. Cette abstraction reste tangible... Les sobres appareils de Gauvreau donnaient lieu à des constructions adéquates. Si l'on en juge par ce qu'on voit ici, Gauvreau est de tous ces jeunes, celui qui s'évade le plus de la formule lapidaire. Avec ses deux toiles, il ouvre un champ nouveau. Dans une arcanne d'un rouge tendre se dresse un paysage, qu'il intitule : *Fausse grotte. Couchant corridor* est encore plus significatif... La palette de Bellefleur distille des sucres colorés autour de parois découpées. Derrière ces boudoirs qui rappellent nos illusions de Noël, on cherche les ficelles...

De Desroches, deux coups de sonde au tourbillonnement ellipsoïdal : *Ronde de nuit* et *Théâtre* tiennent en éveil... *Rajeunissement serein*, une aquarelle de J.-P. Riopelle avec ses plans doux qu'affecte un léger grignotis, s'écarte de la lithographie... Du chaos, Leduc hésite à se façonner une atmosphère, quoiqu'il soulève de plus en plus le voile qui enveloppe ses gestations. Un jour, un rayon les fera porter fruit, ce que Morisset appelle : *Saur-ir-dou*... À travers des fissures sur l'infini, *Chasse-galerie* de J.-P. Mousseau laisse sourdre un appel, grâce à l'intervention du clair-obscur. Cela vit ! D'un titre, je retiens ce mot *Talisman*. Ce jeune homme en possède un, il ne doit pas le négliger⁷³.

Fête de la Sainte-Catherine

Dans *Projections libérantes*, Borduas fait allusion à une nouvelle présentation du *Tapis de l'île de Pâques* de Mousseau qui est passée complètement inaperçue des médias de l'époque. Il s'agit d'une des expositions de travaux de vacances des élèves de l'École du meuble, présentée à la Sainte-Catherine, donc le 25 novembre. Ce pourrait donc être à cette date qu'il a pu participer à cette exposition de travaux de vacances. À cette occasion, les élèves montaient une petite pièce de théâtre durant laquelle il était traditionnel de se moquer des professeurs. Mousseau y tenait le

73. Charles Doyon, « Salon d'automne de la SAC 1946 », *Le Clairon* (Saint-Hyacinthe), 29 novembre 1946, p. 5.

rôle du concierge qui mettait tout le monde à la porte y compris le directeur :

À l'une d'elles [exposition des travaux de vacances à l'École du meuble] Mousseau exposa son fameux *Tapis de l'île de Pâques* entre autres gouaches et dessins de Barbeau, Riopelle, Phénix, et tous les copains. *L'île de Pâques* venait de faire sensation à la Art Association of Montreal, à Toronto⁷⁴. Les élèves étaient au courant des articles de journaux qui signalèrent ce tableau. Ce qui n'empêcha pas le directeur de présenter l'exposition, dans son discours de bienvenue, comme le résultat d'inoffensives distractions de vacances en insistant sur l'idée rassurante que les élèves savaient bien s'amuser⁷⁵!

Mousseau à l'ONF

Mousseau devait quitter l'École du meuble bientôt après, car il décrochait vers la fin de 1946 un emploi permanent à l'Office national du film à Ottawa. Il y restera jusqu'à son départ pour Prague. Cet emploi, Mousseau le devait à Madeleine Arbour, qui travaillait déjà chez Birks et qui, grâce à cela, avait rencontré des gens de l'ONF d'Ottawa qui cherchaient quelqu'un capable de faire des affiches et des étalages. Non seulement Madeleine Arbour avait suggéré son nom, mais elle lui servit d'interprète au cours d'une entrevue avec M^{me} McKenna, directrice du Small Display Information Office, qui allait l'engager. Mousseau ne parlait pas un mot d'anglais. L'entrevue avait eu lieu le vendredi. Le lundi suivant, Mousseau était déjà au travail à Ottawa. Son travail consistait à préparer des panneaux didactiques pour les différents ministères, dont en particulier le ministère de l'Agriculture, qui passaient leurs commandes à l'Office national du film. Il se souvenait d'avoir travaillé à des panneaux sur la purification de l'eau, sur le traitement du lait, sur les maladies des animaux, etc. Ces panneaux étaient envoyés dans les campagnes.

Voilà donc les faits, tels qu'ils nous furent rapportés par Mousseau lui-même. Pour peu qu'on s'y arrête, cependant, ils ne peuvent manquer d'intriguer. Voilà un automatiste — il est vrai le plus jeune d'entre eux, mais dont ni lui ni personne n'a jamais mis en doute l'engagement

74. Mousseau doutait que son *Tapis de l'île de Pâques* ait été présenté à Toronto. On notera que Borduas intervertit l'ordre de présentation de ces deux expositions.

75. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 454.

profond pour l'automatisme et l'attachement sans faille à la personne de Borduas — engagé, sur les conseils d'une décoratrice — ingénieuse, inventive il est vrai et qui signera *Refus global* — dans une institution gouvernementale à faire des affiches, ou plutôt des panneaux didactiques, pour les différents ministères fédéraux qui en faisaient la demande. Certainement, pensera-t-on, Mousseau avait été contraint par la nécessité d'accepter pareil travail, dans lequel la créativité avait bien peu de part. Il n'en est rien. Non seulement Mousseau, comme il nous l'avouait lui-même, n'a pas fait ce travail à contrecœur, mais il s'y est plu. Non seulement il ne s'est pas senti en contradiction avec des aspirations profondes de devenir un grand peintre ou un grand sculpteur, mais il eut l'impression d'être parfaitement à sa place. Il aima son passage à l'ONF, adora le travail d'équipe (il fit à ce moment la connaissance de Norman McLaren, qui occupait le bureau d'à côté et qui lui acheta un dessin) et le travail d'exécution demandant des compétences techniques que l'on peut juger limitées mais réelles. À plusieurs années de distance, il nous décrivait ces tâches avec complaisance : décider de la mise en pages, coller des photographies au bon endroit et d'aplomb, faire du lettrage à la plume *speed-ball*, etc.

Il semble n'avoir jamais senti l'espèce de contradiction entre ce genre de travail et les prises de position idéologiques de l'automatisme — où était la « spontanéité », l'idée d'« obéir à la première impulsion », la « non-préconception » dans ce travail de maquettiste ? — probablement parce que le premier correspondait trop à sa nature profonde pour qu'il ait l'impression de trahir les secondes en faisant ce qui lui plaisait le plus. À notre connaissance, personne du groupe non plus ne lui en fit le moindre reproche.

PARIS

Départ de Daudelin

On peut dire qu'avec son départ pour Paris, au cours de la première semaine d'octobre 1946, Daudelin coupait en quelque sorte le peu de liens qu'il lui restait avec le cercle des anciens élèves de Borduas. C'est aussi le dernier événement de sa jeune carrière dont nous traiterons ici. Un peu avant son départ, et ayant bénéficié entre-temps et du prix de la Province, comme nous l'avons vu, et d'une bourse du gouvernement

français pour 1946-1947⁷⁶, il organisait une exposition de ses peintures et sculptures récentes — des terres cuites — chez M^{me} Lespérance, fleuriste, au 365, rue Laurier Ouest, du 20 septembre au 1^{er} octobre 1946. Le vernissage avait lieu le 19 septembre⁷⁷. Ce lieu singulier pour une exposition d'art n'a pas paru faire problème à la critique. Seul Charles Doyon l'a signalé, bien après coup :

C'est dans un décor de fleurs exotiques, dont les plus naturelles ne s'effraient pas des fleurs abstraites et des guirlandes de natures mortes, que les toiles de Daudelin se sont épanouies chez M^{me} Lespérance⁷⁸.

Comme d'habitude, une manifestation impliquant Daudelin ne passa pas inaperçue. Un commentateur anonyme du *Montréal-Matin* avançait que l'exposition comportait environ soixante-quinze œuvres :

Sauf quelques natures mortes, un genre dans lequel Daudelin s'est spécialisé, toutes ces œuvres sont des abstractions. Ces toiles cependant sont presque toujours inspirées d'éléments naturels, d'objets réalistes transposés de leur existence concrète à une forme abstraite. Toutes ces peintures sont admirablement balancées, tant au point de vue forme que couleur et sont du plus grand moderne sans jamais suggérer l'anarchie⁷⁹.

Comment le pourraient-elles, en effet, avec la conception qu'il se faisait de la peinture ? Dans une interview donnée au cours de son exposition, il révélera sa façon de travailler :

Je n'entreprends jamais un tableau sur toile sans avoir, au préalable, fait de nombreuses études au crayon ou à l'aquarelle. Ma création première est modifiée, reprise, transformée, jusqu'à ce que j'en arrive à la forme dernière, et c'est alors seulement que je me décide à confier mon œuvre à la toile⁸⁰.

76. Cela venait tout juste d'arriver. Un article anonyme, « Dernière exposition de Daudelin avant son départ pour Paris », *Le Clairon*, Montréal, 20 septembre 1948, parle de « cet automne ».

77. Le carton d'invitation illustré d'une photo de l'artiste et d'un poème d'Éloi de Grandmont, « À mon ami Daudelin », a été conservé.

78. Charles Doyon, « Les sculptures du peintre Daudelin », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 11 octobre 1946.

79. Anonyme, « Le peintre canadien Daudelin expose », *Montréal-Matin*, 20 septembre 1946, p. 11.

80. Propos rapportés par Louis Le Marchand, « Charles Daudelin, jeune artiste canadien plein d'avenir, expose avant d'aller étudier à Paris », *Photo-Journal*, 3 octobre 1946.

Nous sommes loin de l'automatisme ! Loin de laisser sa chance aux accidents de matière, aux impulsions du geste, à ce que Borduas appelait « la spontanéité » et que notre commentateur craignait comme « l'anarchie », tout était ici préconçu, et la dichotomie académique de l'esquisse préparatoire et du tableau fini maintenue.

Il est curieux que ce commentateur n'ait pas mentionné sa sculpture. Au lieu, il se permettait une remarque sur les sources de Daudelin, inspiré, disait-il, par « l'école française moderne [... et par] le réalisme et le méthodisme (!) chers aux peintres Nouvelle Amérique ». Quel charabia !

D'autres le font aussitôt à sa place, à commencer par Émile-Charles Hamel, dans deux articles successifs. En effet, comme le dit fort justement ce critique dans son premier article, « le principal élément d'intérêt » de cette exposition était de révéler « Daudelin sculpteur ». Certes, Daudelin avait souvent présenté de ses sculptures en même temps que ses tableaux, notamment aux Sagittaires en 1943, mais c'était la première fois qu'une de ses expositions mettait l'accent sur sa sculpture. « On y trouve vingt-huit sculptures contre vingt-deux peintures », affirmait Hamel. Le reste de sa présentation consistait en aquarelles, gouaches et dessins à la plume. Et déjà des critiques perspicaces comme Hamel prédisaient que le peintre Daudelin finirait par se faire connaître plutôt comme sculpteur⁸¹.

Le second article qu'Hamel consacrait à la présentation de Daudelin chez M^{me} Lespérance était beaucoup plus explicite. Il insistait une fois de plus sur l'intérêt de ses sculptures :

[...] qui souvent déconcertent, mais dont on ne peut s'empêcher d'admirer la hardiesse et la force. Elles portent des titres aussi étranges que leurs formes : *Kado-T*, *Niko-Péti*, *Hou-lis*... D'autres sculptures, qui portent des titres moins sensationnels — comme par exemple sa *Judith*⁸² — n'étonnent pas moins par le traitement.

En peinture, Daudelin y va, semble-t-il, avec moins d'assurance. On sent davantage la recherche d'une expression qui le satisfasse enfin.

Cette recherche est sensible en des toiles comme celles qu'il a intitulées *La mer*, *Les Laurentides*, *Étoile de mer*, *Habitants des îles*... On le sent encore dans la poursuite de certaines formes à travers plusieurs tableaux, à des correspondances d'une œuvre à l'autre. Il y a, par exemple, un

81. Émile-Charles Hamel, « Daudelin s'affirme comme sculpteur », *Le Canada*, 20 septembre 1946.

82. Reproduite dans anonyme, « Une œuvre de Charles Daudelin », *Le Canada*, 25 septembre 1946.

certain croissant qui se transforme et se développe dans *Coquelicot*, *Le vase cornu*, *Fruits dans l'espace* — toutes toiles qui retiennent l'attention et posent à l'amateur de passionnants problèmes.

L'une des peintures les plus admirées, et à juste titre, est cette *Île enchantée* d'un extrême sensualisme de formes et de couleurs où Daudelin semble s'être livré avec le plus de liberté.

Ceux qui avaient admiré les natures mortes peintes par Daudelin à ses débuts goûteront encore, tout en constatant le progrès accompli et le métier acquis, des œuvres telles que *Nature morte aux fleurs*, *Cactus*, *Nature morte*, *L'atelier* et *Nature morte au filet*. J'avouerai ma préférence pour cette dernière peinture, où la nature morte est comme renouvelée, poétisée, par ce filet qu'a jeté l'artiste et au travers duquel les fruits nous apparaissent plus irréels, plus désirables...

Daudelin sans une note d'humour ne serait pas Daudelin. Aussi nous donne-t-il à cette exposition, *Le chevalier* et *Jockey*, qui montrent bien la variété de ses dons.

En plus des peintures, on trouve une trentaine d'aquarelles, de gouaches et de dessins à la plume. Les premières sont pour la plupart des ébauches qui ont été reprises dans des tableaux plus grands, plus travaillés. Quelques-unes, cependant, sont en elles-mêmes des œuvres intéressantes. C'est le cas d'une *Odalisque* très stylisée, mais où s'inscrit une courbe voluptueuse qui pourrait bien caractériser la peinture de Daudelin. Beaucoup des dessins au trait de plume sont des études pour ses sculptures.

Il convient encore de signaler le grand panneau qui avait servi au programme des Compagnons, et la série de dessins exécutés pour l'illustration des poèmes de Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*⁸³.

L'analyse de la production de Daudelin par Hamel soulignant les rapports constants des dessins aux tableaux et aux sculptures confirme la pertinence des propos de Daudelin sur sa méthode de travail que nous avons rapportés plus haut.

C'est ce qui rend si étonnant ce commentaire dans *La Presse*, selon lequel toute la production de Daudelin peut être mise sur le compte du surréalisme :

83. Émile-Charles Hamel, « Beau début de carrière de Daudelin », *Le Canada*, 21 septembre 1946.

Les amateurs qui avaient vu les œuvres réunies au Collège Saint-Laurent l'an dernier, constateront que si M. Daudelin a évolué, c'est au point de vue purement technique. Il reste fidèle au surréalisme; s'il nous montre une figure, des membres humains, il les traite le plus souvent comme de simples éléments décoratifs, sauf dans quelques dessins⁸⁴.

On en était encore à mettre sur le compte du «surréalisme» toute présentation quelque peu libérée par rapport aux canons académiques. Pour ce commentateur, les toiles de Daudelin ne s'adresseraient qu'au «spectateur qui aime quitter les conventions quotidiennes pour voyager au pays des songes», sauf ses natures mortes où il fait preuve d'un bon esprit d'«observation». Certains esprits mirent donc longtemps à dissocier le «surréalisme» de sa gangue «moderne».

Les autres articles, parus le 20 septembre, donc au lendemain du vernissage, ont moins d'intérêt. Ils sont tous élogieux cependant et ont dû contribuer pour leur modeste part au succès de l'exposition. Richard Daignault, du *Herald*, avait été frappé quant à lui par la grande variété des œuvres exposées.

Il y a des huiles, des aquarelles, des esquisses à la plume et plusieurs statues étonnantes. Ces dernières sont sans doute les œuvres les plus intéressantes de l'exposition⁸⁵.

Le Clairon de Montréal se contente d'annoncer l'exposition «que les connaisseurs ne voudront manquer à aucun prix⁸⁶». *The Montreal Standard* n'est guère plus explicite: «Les travaux, comme le démontre la présente exposition, témoignent d'un goût marqué pour la couleur et portent l'influence d'une très grande variété de sources⁸⁷.»

Trois articles parurent après la fin de l'exposition. Nous avons déjà cité celui de Louis Le Marchand. Il faut en extraire un autre passage, qui rapporte un commentaire de Daudelin sur l'un de ses tableaux:

Parlant de l'un de ses tableaux, *Fruits dans l'espace*, il nous confie: «Celui-là, j'en suis content. J'ai voulu exprimer l'espace, la perspective entre les divers plans, sans recourir à la technique de la perspective traditionnelle. Certaines lignes qui, normalement, devraient être en

84. Anonyme, «Fidèle au surréalisme», *La Presse*, 20 septembre 1946.

85. Richard Daignault, «Montreal Artist at 25 Will Study in France», *The Herald*, 20 septembre 1946.

86. Anonyme, «Dernière exposition de Daudelin avant son départ pour Paris», *Le Clairon*, Montréal, 20 septembre 1946.

87. Anonyme, «Daudelin Show Is Impressive», *The Montreal Standard*, 21 septembre 1946.

perspective n'y sont pas, et cependant vous pouvez constater que les divers plans s'espacent bien ». Et c'est vrai⁸⁸.

Certes, la création d'un espace profond est une caractéristique de la peinture de Borduas, mais elle est plus la conséquence de la dichotomie fond/objet qu'il introduit dans sa peinture à partir de 1943 que d'une déconstruction consciente de la perspective, comme le suggèrent les propos de Daudelin. Par ailleurs, cette préoccupation d'arriver à suggérer l'espace en profondeur sans recourir aux moyens traditionnels n'est pas essentielle à l'automatisme, comme les tableaux de Leduc, Riopelle, Barbeau et Mousseau le démontraient déjà. Seul Pierre Gauvreau maintenait encore l'idée du cube scénique, se rapprochant davantage en cela de la conception borduasienne de l'espace.

Aussi, quand Georges-Henri Blouin affirmait, un peu plus tard, d'ailleurs pour l'en féliciter, que Daudelin ajoutait à son talent d'artiste que tous se plaisaient à lui reconnaître « un état d'esprit conservateur-progressiste », il le situait probablement assez bien par cette métaphore politicienne :

Conscient de ce qu'une tradition bien comprise peut apporter à son art, il ne reste pas moins curieux de toutes les formules nouvelles qui peuvent naître au Canada comme dans les pays étrangers. Tolérant pour ce qui se fait chez le voisin, il est pour lui d'une intransigeance rigoureuse ; cette « conscience » saine nous rassure plus, à certains points de vue, que sa « science picturale » elle-même⁸⁹.

Charles Doyon, enfin, publiera, comme souvent, le dernier article sur le sujet. À ce moment, les Daudelin étaient déjà partis en France. Sa prose inimitable confirme certains titres d'œuvres déjà donnés par Hamel et en ajoute quelques autres :

Daudelin reprend des thèmes, en épanouit la fleur, se fait créateur de torsos, d'ovoïdes et d'hommes-souches. S'il nous montre des nus insidieux et redondants, pas un n'y a vu aucune provocation ; quand il voue au démon de l'absurde, il sacrifie aux attributs de l'amour. Ces nus sont des évocations sans tache et sans regret. Ici, Daudelin ne cherche pas à émouvoir. Il ne raconte rien, il atténue. Avec le concours d'une norme, il invente.

88. Louis Le Marchand, art. cité.

89. Georges-Henri Blouin, « Daudelin », *Le Quartier latin*, 11 octobre 1946, p. 5.

De nouveaux plantigrades qui vont jusqu'à se chercher une clé dans la préhistoire haussent hardiment leur encolure... Ces corps humains aux membres gourds, avec leurs extrémités à peine dégrossies, donnent l'explication à ce mot clé : la plante des pieds... Si Daudelin [représente] le sexe et ses attributs, il reste dans cette délimitation et s'exerce avec cette complaisance qui a voulu que les Hindous fassent leur idole d'un lingam et d'un yoni artistiquement modelé... Avec sa tête de dinosaure *Les habitants des îles* sont un prétexte à une mythologie nouvelle... *Kado-T* s'abandonne, *Une tête dandine*, *Un couple* se tord ! On peut accepter tout cela d'un bon œil, puisque ces outrances, quand elles ne dérivent pas de la satire, sont des épannelages vigoureux.

De grès, de pierre ponce, semble-t-il, sont ces pétrifications qu'il nomme *Louida*, *Kado-T* et *Judith*... *L'athlète* semble le produit d'une céméntation... Ces formes échevelées : *Tête*, *Ortholos* et *Le musicien*, ces couples enchevêtrés : *Les glaneuses*, *La vieille*, qu'une glaçure assimile au parlor⁹⁰ et à la faïence sont plus près de la céramique... Certains procédés rappellent la cristallisation !... Un jour peut-être, telle pierre rongée par l'eau d'une chute, telle conque emprisonnée, vous rappellera vaguement *Héliotrope*. Et vous retrouverez un instant dans le contour d'un nuage : *Tête primitive*, si les formes convulsives ou le galbe des modelages de Daudelin s'inscrustent dans vos mémoires !

De la trentaine d'huiles et de gouaches qu'expose Daudelin quelques-unes ont retenu notre attention. Dans certaines toiles, Daudelin réintroduit le thème de ses sculptures... *Fruits dans l'espace* s'établit sur un vigoureux carrelage... La courbe d'accélération d'un coursier lui suggère une arabesque qu'il reprend et souligne sous le titre de *Jockey*... Daudelin ajoute au bel équilibre de ses natures mortes en les recouvrant de fleurs et d'entrelacs aux riches couleurs. *La mer*, *Le chevalier* et *Coqueliquot* participent à cet éclatement. Ses abstractions se développent dans une aire parallèle. Si elles donnent quelquefois une impression de surabondance, il se rachète par un à-plat qui rétablit secrètement l'équilibre⁹¹.

Évidemment, le défaut de cette critique est de traiter les œuvres comme si elles n'avaient aucun contexte historique et ne se référaient qu'à l'imaginaire du poète. Dans le cas de Daudelin, où les réminiscences de Picasso, Lipchitz, Zadkine, Arp et Moore étaient nombreuses, cette approche est particulièrement frustrante.

90. Invention verbale propre à Doyon ?

91. Charles Doyon, art. cité.

Bref séjour de Riopelle en France

Tous les biographes qui se sont donné la peine de le préciser situent en septembre 1946⁹² le premier séjour de Riopelle à Paris. Tous, sauf Guy Robert qui avance le mois d'août⁹³. Riopelle a souvent raconté qu'il s'était embarqué pour la France, comme palefrenier sur un cargo à bord duquel on transportait des chevaux. Gilles Hénault avait voyagé en France de la même façon et au même titre l'année précédente. C'est lui qui lui avait «refilé le tuyau»⁹⁴. Sur son premier séjour en France, Riopelle a déclaré :

J'ai vu Rouen et les Géricault du Musée. J'ai passé deux semaines à Paris. Je suis allé au Louvre et j'ai vu l'exposition des œuvres volées par Goering au Musée du Luxembourg. J'ai décidé que c'était en Île de France, là où la lumière est la plus belle, que je vivrais⁹⁵.

On sait que pendant la guerre, Alfred Rosenberg, Goering et autres chefs nazis pillaient systématiquement les collections particulières appartenant à des collectionneurs juifs. Le butin, jour après jour, était déposé dans les salles du Musée du Louvre ou du Jeu-de-Paume, où Goering en particulier allait s'approvisionner pour son musée de Karinhall ou choisissait des œuvres pour amuser Hitler en improvisant de véritables salons d'art «dégénéré». Rose Valland, attachée au musée du Jeu-de-Paume depuis 1932 et chargée de la conservation en 1941, photographiait les œuvres pillées et développait les négatifs chaque nuit, en notant la destination des peintures⁹⁶. Son travail fut très utile à la commission de récupération artistique présidée par Albert S. Henraux à la Libération⁹⁷. On put même organiser une exposition des œuvres spoliées par les Allemands, sous le titre de *Chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne*, en août et septembre 1946 à l'Orangerie des

92. Dominique Bozo et Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 86.

93. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 35.

94. Entrevue avec Gilles Hénault, Gilles Lapointe et François-Marc Gagnon chez Mousseau, le 1^{er} septembre 1989.

95. Propos rapportés par Pierre Schneider dans *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, ouvr. cité, p. 86.

96. Rose Valland, *Le front de l'art*, Paris, Plon, 1961.

97. Voir Albert S. Henraux, Michel Florissone et Carle Dreyfus, «L'exposition des chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvés en Allemagne», *Bulletin des musées de France*, t. XI, n° 5, 1946, p. 8-20, ill.

Tuileries⁹⁸ (plutôt qu'au Musée du Luxembourg). Un catalogue illustré fut publié à cette occasion. C'est probablement l'exposition à laquelle faisait allusion Riopelle. On n'y retrouvait que peu de tableaux susceptibles de l'intéresser : Watteau, Fragonard, Hubert Robert, Ingres, Reynolds, Gainsborough, Hals, Goya et un Vermeer pour ne citer que les noms les plus célèbres. Monet y était représenté par *La rue Montorgueil, Fête du 30 juin 1878*, qui avait appartenu au D^r de Bellio et qui est au Musée d'Orsay aujourd'hui, et Berthe Morisot par un *Déjeuner sur l'herbe*⁹⁹.

Borduas confirme le bref séjour de Riopelle en France dans sa lettre de recommandation du 17 novembre 1947 et situe son départ pour l'Europe après l'incident de la fin de ses études à l'École du meuble :

Toujours insatisfait, instable, il s'engage comme palefrenier à bord d'un cargo en partance pour la France. Visite Paris et nous revient tout feu tout flamme¹⁰⁰.

Chose certaine, Riopelle écrit de Paris à Borduas le 5 septembre 1946. Borduas avait probablement envisagé de s'expatrier en France dès qu'il avait appris que certains de ses cours lui seraient enlevés après son retour de vacances :

Monsieur [Paul] Beaulieu¹⁰¹ ne vous conseille pas de venir immédiatement vous installer avec votre famille. Par contre, le père Couturier, qui fut très gentil pour moi, est beaucoup plus optimiste. Il viendra au Canada en novembre, il aura certainement de bonnes nouvelles pour vous¹⁰².

Riopelle est de retour à la fin de septembre 1946, à Montréal où il retrouve son amie Françoise Lespérance. Ils décident de s'épouser, contre la volonté des parents qui les trouvent trop jeunes. Pour leur forcer la main, les amoureux font une escapade de quelques semaines à New York. Ils partent en octobre 1946. Toujours dans la même lettre de recommandation du 17 novembre 1947, Borduas raconte en effet que, à son retour de France, Riopelle

98. Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 52 et 214, n. 12.

99. Voir Douglas Cooper, « Paris : Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne », *The Burlington Magazine*, vol. LXXXVIII, n^o 514-525, janvier-décembre 1946, p. 199-200.

100. MACM, Archives Borduas, dossier 102.

101. Alors ambassadeur du Canada en France.

102. MACM, Archives Borduas, dossier 159.

[...] reste quinze jours à Montréal le temps d'enlever une jolie fiancée qu'il aime depuis longtemps. Avec elle sans un sou, part pour New York où il travaille tout en fréquentant l'atelier de Hayter qui lui donne toutes les facilités de recherche. Les choses vont ainsi quelques mois.

Borduas exagère la durée de ce séjour new-yorkais, en parlant de quelques mois. En réalité, ils se marieront à Montréal le 30 octobre. Leur séjour ne dura donc que quelques semaines. Par contre, ce qu'il dit sur Hayter semble très plausible. Il est vrai que S. W. Hayter est à New York à ce moment. Il y était venu en 1939 avec la guerre et devait y installer l'Atelier 17 au 43, 8^e Rue Est, l'année suivante. L'Atelier fonctionnera jusqu'en 1955, même s'il rouvrit celui de Paris en 1950¹⁰³.

C'est probablement à cet épisode qu'il faut rattacher ce que rapporte Claude Gauvreau de son premier voyage à New York, qui se situerait donc plutôt à l'automne 1946 qu'en 1945, comme il le dit :

En 1945, je crois, j'eus l'occasion de faire un voyage à New York avec Riopelle et sa fiancée Françoise Lespérance. Françoise était mineure¹⁰⁴ et, comme les parents étaient opposés au mariage, Jean-Paul avait songé à ce voyage comme moyen de leur forcer la main ; mais il croyait avoir besoin d'un témoin et je fus ce témoin. Quand j'arrivai au Musée d'art moderne de New York, j'eus la sensation de pénétrer au paradis terrestre. À cette époque, on ne pouvait voir à New York aucun tableau d'une facture aussi évoluée que celle des œuvres de Riopelle ; Motherwell, par exemple, peignait des espèces de carrelages qui me semblaient tout à fait désuets¹⁰⁵.

Les œuvres que Claude Gauvreau décrivait comme des « carrelages » étaient probablement des tableaux de Robert Motherwell dans le goût de *The Little Spanish Prison*, 1941. Où lui et ses amis avaient-ils pu voir des tableaux de Motherwell à ce moment ? Peut-être chez Kootz, où Motherwell avait exposé, au tout début de l'année, du 2 au 19 janvier 1946¹⁰⁶.

Claude Gauvreau nous informe de plus avoir été témoin d'une visite de Riopelle chez Amédée Ozenfant durant ce même séjour à New York :

103. Voir *Paris-New York, 1908-1968*, Paris, Centre Georges-Pompidou, et Gallimard, 1991 (©1977), p. 548-549 et *Paris-Paris. 1939-1957. Créations en France* (Musée national d'art moderne, 28 mai-2 novembre 1981), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 144.

104. Née en 1927, Françoise Lespérance avait dix-neuf ans en 1946.

105. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », art. cité, p. 58.

106. Voir annonce dans *The Art Digest*, vol. XX, 1^{er} janvier 1946, p. 19. Le contenu de cette exposition est mal connu. Y aurait-il repris quelques-uns des tableaux « mexicains » de sa première exposition personnelle à la Art of this Century Gallery en octobre 1944 ?

Riopelle alla montrer ses encres à Ozenfant et j'assistai à la critique que ce dernier en fit; ses commentaires m'apparurent singulièrement pauvres en comparaison de ceux que j'avais l'habitude d'entendre de la bouche de Borduas. Ozenfant compara les œuvres de Riopelle aux poèmes de Mallarmé et affirma qu'il était impossible d'énoncer une critique sur de tels objets puisqu'ils n'étaient le fruit d'aucune intention précise¹⁰⁷.

Ozenfant était à New York à ce moment et y avait ouvert en 1938 son école d'art, la *School of Modern Art*, sise au 208, 20^e Rue Est. On connaissait son livre *Fondations de l'art moderne*, 1928, à Montréal, durant la guerre. On se souvient que Charles Daudelin l'avait rencontré à New York en juin 1944 et avait rapporté du personnage une impression bien différente.

Enfin, Riopelle se rendit chez Pierre Matisse. C'est toujours Claude Gauvreau qui nous l'apprend:

Riopelle alla aussi voir Pierre Matisse qui ne fut pas hostile aux encres mais ne les prit pas définitivement en considération puisque Riopelle ne bénéficiait pas encore d'aucun appui prestigieux. Peu de temps après, quand Riopelle revint avec le soutien capital de Breton, Pierre Matisse lui ouvrit les bras sans marchander¹⁰⁸.

C'était donc la deuxième fois que Pierre Matisse était confronté à des œuvres de Riopelle. On se souvient que Françoise Sullivan lui avait déjà montré de ses œuvres au début de l'année avant de les exposer au studio Boas.

Pendant leur séjour à New York, les trois compagnons furent hébergés chez leurs amies montréalaises, Louise Renaud et Françoise Sullivan. Jean-Paul et Françoise décoreront quelques vitrines pour survivre.

Les amants et leur «témoin» revinrent bientôt à Montréal. Entre-temps, les parents avaient capitulé et, le 30 octobre 1946, eut lieu le mariage de Jean-Paul et de Françoise à l'église de l'Immaculée-Conception à Montréal. Léopold donna en cadeau de noces une maison aux jeunes mariés, qui s'empressèrent de la vendre pour se créer une «bourse» leur permettant de vivre cinq ans à Paris. Borduas, fidèle aux faits, résume la suite des événements:

Les parents inquiets mais éblouis lui envoient un «ambassadeur» muni des pleins pouvoirs. Celui-ci promet tout. Jean-Paul et son amie revien-

107. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», art. cité, p. 58.

108. *Ibid.*, p. 58-59.

nent donc à Montréal où tout se régularise. Ayant obtenu l'argent nécessaire à un second voyage en France, sitôt les formalités accomplies, ils partent pour Paris et y séjournent près d'un an.

L'identité de cet « ambassadeur » est restée mystérieuse.

Départ de Thérèse Renaud et des Riopelle

Contre tout espoir, comme elle l'a raconté, Thérèse Renaud part pour Paris. « Je dois à une série de circonstances inattendues mon départ pour Paris. » Son père avait tenté de la décourager de partir en mettant trois conditions à son départ : elle devait s'occuper elle-même d'obtenir tous les papiers nécessaires pour un séjour à Paris, payer son voyage en bateau et se débrouiller financièrement là-bas. Il semble que l'obtention du visa n'était pas la condition la moins facile en 1946, au moment où la France, se relevant de la guerre, ne tenait pas à héberger des visiteurs sans le sou. Comme elle l'a raconté à Lise Gauvin, Thérèse eut, sur ces entrefaites, la chance de rencontrer la fille de l'ambassadeur de Hollande :

Elle m'a dit que sa sœur avait une place sur un bateau et qu'elle ne voulait pas être accompagnée par n'importe qui. Elle m'a donc demandé si j'accepterais de partager sa cabine. Son père s'est occupé des papiers¹⁰⁹.

Pour le financement de l'opération, ses amis vinrent à la rescousse. Certains donnèrent des dessins, Borduas, une toile. On passa le chapeau aux *Latins d'Amérique*, un cabaret dirigé par « le colonel Mitchell [...] qui projetait des films et organisait beaucoup d'activités » et où il lui arrivait de chanter à l'occasion. À sa « grande surprise, il y avait cent vingt-cinq dollars dedans » ! Elle était « riche » ! Plus rien ne s'opposait à son départ¹¹⁰. On peut déduire, d'une lettre de Fernand Leduc à Guy Viau datée du 22 novembre et dans laquelle il reprenait contact avec son vieil ami Guy Viau qui était parti pour Paris avec sa femme Suzanne poursuivre des études de décorateur en France, que Thérèse était à Paris depuis le 10 novembre¹¹¹. Il s'y montrait curieux de connaître leurs « premières impressions sur une ville qui me tient de plus en plus à cœur (depuis le 10) ».

109. Lise Gauvin, ouvr. cité, p. 158.

110. Voir Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, Hurtubise HMH, 1978, p. 116.

111. André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 233, n. 60, a avancé la date du 11 novembre.

Cette lettre à Guy Viau contient d'autres renseignements. Après lui avoir demandé de lui dire ce qui se passe à Paris dans les domaines des « idées, littérature, peinture, décoration, etc. », Fernand Leduc résume le climat d'activités intenses à Montréal en cette fin d'année 1946 :

Ici la vie est très active ; projets et réalisations se multiplient. Nous avons des réunions régulières avec les chefs d'un parti ouvrier (dont Pierre Gélinas autrefois du *Journal*). — Séances de films chez Borduas, collaboration au journal du parti, revue en perspective pour février, exposition, location d'un local pour centre de culture, etc. Mais il nous manque du temps pour peindre...

On était alors à Montréal au plus fort des tentatives de rapprochement avec le Parti communiste québécois, dont Pierre Gélinas et Gilles Hénault faisaient partie. Les fameuses « séances de films » chez Borduas consistaient à projeter des films tournés en Union soviétique et complètement interdits dans les salles publiques. Des collaborations à *Combat* sont envisagées, dont la plus importante sera l'entrevue que Borduas donna à Gilles Hénault peu après. La rupture avec les communistes, qui viendra plus tard, ne fut si violente que parce que la tentative de rapprochement avait été sincère et était allée très loin.

Par ailleurs, c'est très probablement le 9 décembre¹¹² que les Riopelle, récemment mariés, partaient pour la France sur un bateau militaire grossièrement aménagé en paquebot, avec dortoirs séparés pour les hommes et les femmes. Ils arrivèrent à Paris avant Noël et s'installèrent d'abord à l'Hôtel Richelieu, 20, rue Molière, à côté du Palais-Royal.

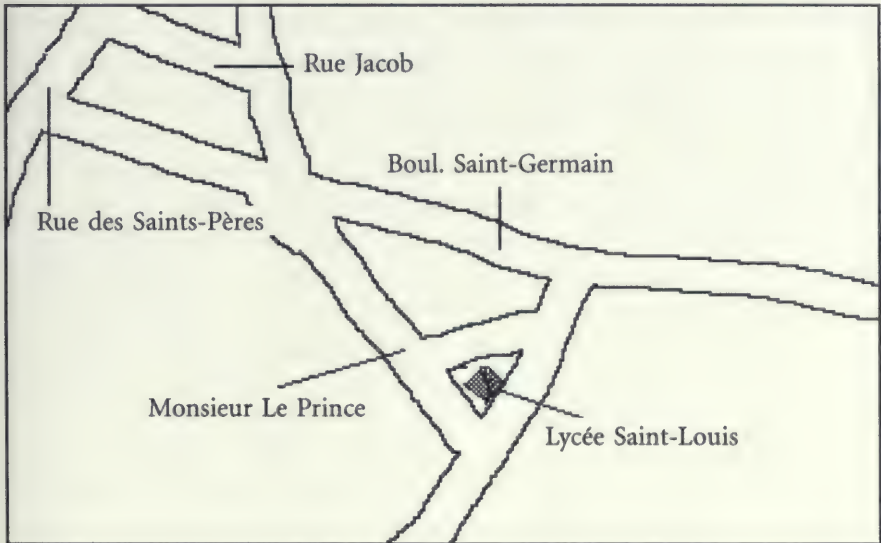
Finalement, au début de février, le jeune couple aménagea au 26, rue Jacob¹¹³, dans le grenier de l'hôtel Monsieur-le-Prince, immeuble voisin de la galerie Jacob, dans le sixième arrondissement. Cette adresse leur avait été trouvée par Thérèse Renaud, déjà sur place depuis le 10 novembre 1946, avons-nous dit, qui la tenait de M. Naboulet, directeur de la Librairie du Gai Savoir¹¹⁴.

112. Pour cette date, voir lettre de Fernand Leduc à Guy Viau, datée de Montréal, le 22 novembre 1946 : « Riopelle sera à Paris bientôt : il part le 9 décembre ». ANQQ. Fonds Guy-Viau, P 171/1, cahier 2, lettre 142.

113. C'est l'adresse que Leduc donne à Borduas quinze jours après son arrivée à Paris, quand lui et Thérèse ne sont pas encore installés. Voir André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 49.

114. Entrevue de François-Marc Gagnon et Thérèse Leduc chez Mousseau, le 27 août 1989.

À propos de cette adresse, Riopelle a déclaré : « Je travaillais dans le grenier de l'hôtel Monsieur-le-Prince, où avait habité Rimbaud¹¹⁵. » Ce que l'on sait, par une lettre du mois de juin 1872, c'est que Rimbaud a habité une chambre « rue Monsieur-le-Prince [qui] donnait sur un jardin du lycée Saint-Louis¹¹⁶ », « peut-être au n° 41 à l'hôtel d'Orient, mais plus probablement en haut d'un immeuble vétuste, abandonné, où des peintres en détresse et d'invétérés bohèmes habitaient¹¹⁷ ». Cette adresse ne peut guère coïncider avec celle de Riopelle sur la rue Jacob. Il y a peut-être eu confusion entre l'hôtel et la rue Monsieur-le-Prince. Quelque concierge du quartier assez habile pour faire tinter le nom de Rimbaud aux oreilles des jeunes « artistes » se cherchant un atelier est peut-être à la source de l'erreur de Riopelle.



Peu importe.

Pour un temps, la vie du groupe automatiste gravitera autour de deux pôles : Montréal et Paris.

115. Propos rapportés par Pierre Schneider dans *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, ouvr. cité, p. 86.

116. Voir Bernard Barokas, *Rimbaud*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, p. 77-78, pour le texte de la lettre de Rimbaud à Ernest Delahaye.

117. Pierre Petitfils, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982, p. 172.

1947

MONTREAL

Interview de Borduas à *Combat*

L'année 1947 est cruciale pour le mouvement automatiste. Non seulement elle est témoin de deux nouvelles expositions majeures du groupe, l'une à Montréal, l'autre à Paris, mais c'est à l'occasion de la première qu'il est désigné pour la première fois comme « automatiste ». Par ailleurs, le départ de Riopelle et de Leduc pour Paris va avoir des conséquences importantes sur les activités du groupe.

Borduas a souligné dans *Projections libérantes* comment, au début de 1947, ses relations avec ses jeunes amis et avec son entourage atteignent une sorte de paroxysme : « Au sein du groupe un puissant besoin d'action, une grande inquiétude ; faire le point s'impose. Il faut détruire les malentendus, ordonner dans l'unité des éléments contradictoires¹. » Des malentendus de toutes sortes persistent en effet. Les plus importants sont avec la gauche communiste, représentée par Gilles Hénault, Pierre Gélinas, Henri Gagnon, Tim Buck... Au début de 1947, Hénault communiquait à Borduas « Limites non-frontières du surréalisme² », le texte d'une conférence que Breton avait prononcée le 16 juin 1936, à l'occasion de la II^e Exposition internationale du surréalisme à Londres. On était alors à la veille du fameux procès de Moscou, mais à la veille seulement et donc à un moment où la compatibilité du surréalisme et du communisme paraissait la plus forte. Le 3 septembre de la même année, au cours d'un meeting, Breton dénoncera, aux côtés des trotskistes, le procès de Moscou et désignera Staline comme « le principal ennemi de la révolution

1. *Projections libérantes* dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits 1*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 473.

2. Voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 141.

prolétarienne». Breton fut alors l'un des rares intellectuels à se déclarer clairement contre Moscou et à prendre publiquement parti pour Trotski³.

On ne trouve encore rien de cela dans «Limites non-frontières du surréalisme», qui commence par affirmer que le surréalisme fait siennes toutes les thèses du matérialisme dialectique et propose une exégèse du texte de Marx ou d'Engels pour marquer à l'intérieur d'une perspective marxiste la place que pourrait y tenir le surréalisme:

Au témoignage même de Marx et d'Engels, il est absurde de soutenir que le facteur économique est le *seul* déterminant de l'histoire, le facteur déterminant étant, «en dernière instance, la production et la reproduction de la vie réelle». Puisque, de leur propre aveu, «les diverses parties de la superstructure [...] exercent également leur action au cours des luttes historiques et en déterminent de façon prépondérante la forme dans beaucoup de cas», l'effort intellectuel ne peut être plus électivement appliqué qu'à l'enrichissement de cette superstructure⁴...

C'est évidemment par cette porte que Breton pensait pouvoir faire admettre aux marxistes les «grandes aventures mentales» préconisées par les surréalistes: le merveilleux dans la poésie de Rimbaud et de Lautréamont; l'humour objectif chez Jarry, Vaché et Duchamp; l'automatisme comme moyen par excellence de résoudre toutes les grandes antinomies de la vie; le «fantastique» à l'œuvre dans le roman noir anglais, etc., qui tous pourraient contribuer à l'élaboration d'un mythe collectif pour notre temps.

Borduas a dû s'étonner de ce texte de Breton, qui avait apparemment beaucoup marqué Hénault. Pouvait-on soupçonner à Montréal que Breton avait évolué là-dessus et que sa sympathie pour le Parti communiste s'était sensiblement refroidie depuis les procès de Moscou et surtout après l'assassinat de Trotski à Coyoacán en 1940?

De toute manière, dans une lettre de «janvier 1947», Hénault sollicitait une entrevue de Borduas pour la revue *Combat* (publication québécoise, à ne pas confondre avec le journal français du même nom). Il entendait l'interroger sur les points suivants:

3. Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 230.

4. André Breton, *La clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 16.

1. A-t-on raison de dire que vous faites de la peinture « abstraite » ?
2. Voyez-vous un lien, un point de ressemblance entre la peinture et l'activité sociale, ou plus généralement entre l'art et la vie ?
3. D'après votre expérience, quels sont ceux qui sont le plus mal préparés à comprendre votre peinture ?
4. Quelles sont les principales conditions qui permettraient un rapide et sain développement artistique au Canada⁵ ?

Dans les notes que Borduas rédigea pour bien se préparer à l'interview avec Hénault⁶, on le sent prudent, comme s'il sentait d'instinct le danger de trop se compromettre avec les communistes. Certes, il est prêt à dire que « le marxisme nous a donné une explication rationnelle des mouvements de l'histoire ». Il rejette la conception chrétienne d'une âme immortelle, pouvant vivre « sans corps ». Mais il ajoute du même souffle : « ... l'erreur des marxistes est qu'en supprimant l'âme, ils oublièrent aussi, dans l'enthousiasme, l'importance passionnelle [entendez l'importance de la passion]. L'homme sans corps (matière immatérielle) est inconcevable. La vie sans passion est inconcevable ». Borduas liait ensuite la lutte des classes à la passion collective pour la liberté, bien plus qu'à des conditions socioéconomiques particulières. Il ne dira pas autre chose dans *Refus global*.

L'entretien avec Hénault eut lieu. On en trouve quelques traces dans son article pour la revue *Combat*⁷, mais ce sont des traces bien décevantes, comme si Hénault avait craint d'aborder des questions trop philosophiques dans un journal à distribution populaire. Il se peut aussi, comme l'a suggéré également Jean Fisette⁸, si l'on en juge par les extraits du texte « Le retour » que nous citons plus haut, qu'Hénault n'ait pas obtenu de Borduas les réponses qu'il attendait.

Quoi qu'il en soit, cet échange avec Hénault marque l'une des premières expressions de résistance de Borduas à l'idée d'un rapprochement entre automatistes et communistes. Là-dessus, le maître était beaucoup plus réticent que certains de ses disciples, à commencer par le jeune Mousseau ou, comme nous le verrons, son ami Fernand Leduc.

5. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 256.

6. « Le retour », dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 258-264.

7. Gilles Hénault, « Un Canadien français — un grand peintre Paul-Émile Borduas », *Combat*, vol. I, n° 10, 1^{er} février 1947, p. 1.

8. Voir André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 257.

L'exposition de la rue Sherbrooke

Du 15 février au 10 mars 1947, se tenait la deuxième⁹ exposition du groupe, au 75, rue Sherbrooke Ouest, n° 5, chez M^{me} Gauvreau. Le carton d'invitation, sur lequel les exposants étaient photographiés de face et de dos, révélait que Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau participaient à cette exposition. Riopelle, qui, nous l'avons vu, avait déjà quitté le Canada, n'en fut pas. Nous verrons que Fernand Leduc quittera le Canada peu après l'ouverture de l'exposition. Il eut tout de même le temps d'y accrocher quelques toiles et dessins.

Quelques jours avant l'ouverture, Gilles Hénault avait annoncé que cette exposition se tiendrait « sous les auspices de *Combat*¹⁰ ». On n'a pas relevé ce patronage à l'époque. Il aurait pu coûter cher au groupe des exposants. *Combat* ne cachait pas ses allégeances communistes et pour cette raison était une cible de choix sous Duplessis.

Le contenu de l'exposition n'est pas facile à reconstituer. Nous disposons essentiellement de quatre sources : 1) le témoignage rétrospectif de Claude Gauvreau ; 2) les photographies d'accrochage prises sur place par Maurice Perron ; 3) des notes de Maurice Gagnon prises sur place et restées en partie inédites¹¹, et 4) le témoignage des journalistes qui visitèrent l'exposition.

Claude Gauvreau ne lui consacre que quelques lignes, rien d'équivalent en tout cas à sa description de l'atmosphère qui régnait sur la rue Amherst l'année précédente :

En 1947, au 75 Ouest, rue Sherbrooke, c'est-à-dire chez ma mère et chez moi, eut lieu la deuxième exposition collective du groupe. Nous avons descendu dans la cave tous les meubles de la maison et nous avons recouvert les murs de jute. L'exposition de la rue Sherbrooke est certainement la plus homogène, la plus mûre, la plus impressionnante de ceux qu'on appela alors les « automatistes »¹².

9. Si on ne tient pas compte de la présentation organisée par Françoise Sullivan au studio Boas à New York.

10. Gilles Hénault, art. cité.

11. Nous n'avons utilisé que celles qui concernent la participation de Borduas, dans François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 212-213.

12. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 63-64.

Les photographies de Maurice Perron ne lui donnent pas vraiment raison. Les meubles sont toujours là et le recours à la toile de jute pour masquer le papier peint paraît relativement discret. Il est vrai que la chambre de Pierre et de Claude, dont les murs étaient blancs, ne nécessitait pas pareil recouvrement. Il semble que ce soit plutôt à l'occasion de l'exposition solo de son frère Pierre, en novembre 1947, que les meubles furent descendus à la cave, comme nous le verrons. Quoi qu'il en soit, l'examen des photographies de Perron permet de déceler la présence de certains tableaux célèbres comme *Sous le vent de l'île* de Borduas et *Memphis* de Pierre Gauvreau, mais en général les prises de vues sont trop sombres pour qu'on puisse arriver à identifier beaucoup d'autres tableaux ou sculptures. L'accrochage semble avoir été particulièrement abondant et serré, à cause du grand nombre d'œuvres de petits formats. Mousseau à lui seul en avait une soixantaine!

Les notes de Maurice Gagnon sont plus intéressantes. Elles traitent en détail de la présentation de Pierre Gauvreau, de Borduas, de Barbeau et de Mousseau. Elles font un commentaire d'ensemble sur les encres de Fauteux et sont complètement muettes sur la participation de Leduc. Acte manqué ou disparition du feuillet sur lequel il en était question? Toutes les hypothèses sont possibles.

Quoi qu'il en soit, les notes de Gagnon permettent d'établir que Pierre Gauvreau avait plusieurs gouaches et encres à l'exposition de la rue Sherbrooke: *Jardins insistants*, *Cirque au matin*, *Fête foraine*, *La vigne à vin rouge*, qui sont nommément désignées comme telles. D'autres titres désignent ou probablement des encres (*Genèse graphique*, *Croisière*, *Orée verte*, *Mon ombre sur le collet*) ou des huiles (*Clos sens*, *Pont-levis du hasard*, *Memphis*). Il est plus difficile de décider d'autres titres également rapportés par Gagnon comme *La cerise sur l'œuf* ou *Chanson de geste*.

De Marcel Barbeau, Gagnon aussi permet de reconstituer la participation: *Jadsurde*, *Veillomonde*¹³, à propos duquel le critique notait une «parenté avec Borduas» et qu'il définissait comme «des jets d'eau fraîche», *Sourd brûleur de révolte ulcérée*, *Harabilithe nocturne*, *Fougue-Intermède gracie-toc*, *Les labeurs grimpants*, *Fourmilière métallurgique*, *Diamanteuse* et *Le tumulte à la mâchoire crispée*. À propos de ce dernier

13. *Veillomonde*, décembre 1946, h. t., 66 cm x 66 cm; coll.: MBAM, don d'André Bachand. Reproduit en couleurs dans Ninon Gauthier et Carole Gagnon, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, CECA, 1990, p. 190. On pense à *Carquois fleuris*, mais ce tableau de Borduas aussi titré 8.47 le suit dans le temps!

titre, Gagnon notait entre parenthèses « (Claude Gauvreau) », peut-être pour lui en attribuer la paternité. Les autres titres sont de Barbeau. Sur Mousseau, Gagnon donne moins de détails. Il signale tout de même ses photomontages, ses encres de couleur, ses dessins et ses « objets ». Sur les premiers, il était tout à fait enthousiaste :

Photomontage : admirable de justesse, de lumière — très en deçà d'évocation, d'intelligence, pourtant où la banalité pourrait s'introduire. Il trouve, il invente. Une nouveauté, une surprise, une stupéfaction. Une tragédie sans faire artiste habile, ces montages de grande classe. Je ne connais que Cocteau qui en France a ce sens de la réalité poétique.

Enfin, sur Fauteux, il consacrait quelques lignes assez critiques : « Roger Fauteux. Le mystère s'est enfui de ses encres de couleur. Une tendance à la pornographie et à la sexualité a accompagné la descente de qualité. La tendance à la caricature — à l'absence de modelé — [Ses œuvres sont] plus lisibles, mais moins belles. »

Des quelques articles publiés à l'occasion de l'exposition, deux sont utiles pour se faire une idée concrète de son contenu : l'article de Tancrède Marsil au *Quartier latin* et celui de Charles Doyon au *Clairon*. Marsil était alors étudiant à l'École des beaux-arts. Son article n'est pas très remarquable. Il se contente de ressasser quelques vieilles idées sur l'« abstraction » et décrit les œuvres comme des « toiles... non figuratives, autrement dit, qui ne représentent aucune figure de personnes, d'animaux ou de natures mortes ». On s'en doute. Mais comme l'ont indiqué Borduas dans *Projections libérantes* et Claude Gauvreau dans « L'Épopée automatiste vue par un cyclope », cet article s'intitulait : « Les automatistes. École de Borduas¹⁴ ». C'était la première fois qu'on se référait aux membres du groupe comme aux « automatistes ». À ce sujet, le témoignage de Borduas est formel : « L'année suivante [1947], à l'occasion de la manifestation de la rue Sherbrooke, il [le groupe] reçoit le nom d'AUTOMATISTE¹⁵. » Claude Gauvreau le confirme tout à fait :

Ce nom [automatistes] provient d'un article de Tancrède Marsil jr dans *Le Quartier latin*. Marsil était élève à l'École des beaux-arts et avait intitulé son article : « LES AUTOMATISTES » ; et, sous ce gros titre, en plus petits caractères, on lisait : « L'école Borduas »¹⁶.

14. Tancrède Marsil jr, « Les automatistes. École de Borduas », *Le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 4.

15. *Projections libérantes* dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 466.

16. Claude Gauvreau, art. cité, p. 64.

Pour le reste, Tancrède Marsil consacrait quelques lignes à chacun des exposants sauf à Fernand Leduc, qu'il croyait absent des cimaises : « Fernand Leduc, qui est parti pour la France, n'a pas exposé. » Si nous n'avions d'autres témoignages que nous citons plus loin, on aurait eu une explication possible de l'absence de Leduc dans les notes de Maurice Gagnon :

Borduas, le chef de l'École, expose une toile considérable, intitulée 1.47 qui est sans contredit le centre d'attraction de l'exposition. C'est une harmonie de vert, blanc, rouge et noir d'un effet renversant. Je ne sais quelles qualités on pourrait ajouter à ce tableau pour le rendre plus émouvant, plus passionné et je cherche en vain les défauts qu'on lui reproche. Le peintre d'*Automatisme 1.47* appartient à la race des géants de demain. Comme il se dérobe à toute comparaison, on trouve commode de le nier, il a pourtant des similaires [*pour des semblables ?*] respectés dans l'art, et si le présent ne lui rend pas justice, l'avenir saura le classer parmi les meilleurs.

Quelle prose ! En dépit de ces lieux communs, ce passage s'est révélé utile. Il a permis à Bernard Teyssèdre de démontrer qu'*Automatisme 1.47* était probablement le premier titre de *Sous le vent de l'île* et, du même coup, que ce tableau non daté ne pouvait être sinon de janvier 1947, du moins le premier tableau peint par Borduas en 1947 et non de 1948, comme on l'a longtemps cru. Le 2.47 de Borduas, également mentionné par Marsil, est connu aussi sous les titres plus poétiques de *Réunion matinale* ou *Le danseur*. Il apparaît à gauche de *Sous le vent de l'île* sur les photos de Maurice Perron.

1.47 et 2.47 n'étaient pas les seuls tableaux de Borduas à cette exposition, même si ce sont les seuls qui ont été mentionnés par les journalistes à l'époque. Nous savons, grâce à une note manuscrite de Maurice Gagnon, que Borduas y avait aussi 10.46 ou *Climat mexicain*, 3.47 ou *La vallée de Josaphat*, 4.47 ou *Chute verticale d'un beau jour* et 5.47 ou *Le facteur ailé de la falaise* (aussi connu sous le titre *Les ailes de la falaise*). Seul *Climat mexicain* et *Le facteur ailé de la falaise* ont pu être retrouvés.

Sur les autres exposants, Marsil passe plus vite. Il ne mentionne que *Cirque au matin* et *Jardins insistants* de Pierre Gauvreau, *Labeurs grimpants* de Marcel Barbeau, trois encres de Mousseau et des photomontages qu'il n'attribue à personne, mais que nous savons maintenant être de Mousseau.

Claude Gauvreau a commenté après coup cet article de Marsil. Certes, au moment où il rédigeait « L'épopée automatiste vue par un

cyclope », il ne l'avait plus en main. Il croyait se souvenir qu'« il n'était pas catégoriquement hostile », même s'il n'était pas sans faire problème :

Cependant, un tel titre avait pour but d'assimiler à un passé international le contenu de l'exposition plutôt que d'en dégager l'originalité propre. [...] Nous étions quelques-uns à être d'opinion que cette peinture non-figurative se distinguait de la figuration onirique surréaliste et nous avions l'impression de constituer un égrégore tout à fait nouveau. À tort ou à raison, « automatisme » nous semblait un vocable équivoque pouvant laisser entendre que le geste créateur impliqué était machinal sans tenir compte de ce que cette peinture exprimait de densité intérieure¹⁷.

Dans la mesure où la peinture surréaliste était assimilée à son versant onirique, on pouvait penser en effet que la peinture présentée sur la rue Sherbrooke n'avait pas grand-chose à voir avec ce « passé international » et constituait une proposition tout à fait nouvelle. Mais outre qu'il soit abusif de réduire toute la peinture surréaliste à ce seul versant onirique, il est difficile de ne pas attribuer à Breton la paternité de l'idée d'une exploration de l'inconscient à des fins poétiques par des procédés automatiques. Borduas le premier ne l'aurait pas nié. La « densité intérieure » que Claude Gauvreau craignait de voir se perdre si on insistait trop sur le caractère « automatique » de son inspiration était au contraire le caractère reconnu en propre par Breton à l'écriture automatique authentique, grande réconciliatrice de toutes les antinomies de la vie. Son automatisme venait moins de son caractère « machinal » que spontané.

L'article de Doyon est mieux fait, plus poétique que celui de Marsil, mais il est loin de correspondre aux désirs de Claude Gauvreau et de proclamer l'originalité absolue du groupe. Certes, la prose poétique de Doyon est parfois étonnante. Que l'on compare sa réaction à *Sous le vent de l'île* à celle du jeune Marsil qu'on vient de lire :

Borduas ouvre la marche avec une étrange vision de groupe. Ici encore il s'avère créateur. Le mouvement, le vent, le frémissement opèrent. Cette grande surface abritant une multitude d'oriflammes, de voiles, de tuniques est à elle seule tout un manifeste. Ce surréalisme remuant, cet unanimisme interprété est un appel à l'action qui rappelle la foule des béatitudes, et des poings levés, le départ de cent voiles, le défilé d'âmes en peine. Vers quel autre rivage, vers quel piège se déverse ou tend cet acheminement qu'encadre l'espoir ?

17. *Id.*

Doyon nous permet d'allonger la liste des œuvres des autres participants de quelques titres. Comme Marsil et Gagnon, il signale que Mousseau présentait aussi des « objets », dont un intitulé *Céramique*, qu'il décrit comme « une bête à quatre têtes tentaculaires ». Au contraire de Marsil, il y a vu des œuvres de Leduc. Il rapporte même le titre de l'une d'entre elles : *Huileat*. Barbeau, de son côté, y avait au moins *Jadsurde*. Remarquons au passage que Leduc et Barbeau s'étaient donc rendus aux arguments de Claude Gauvreau, qui voyait dans les titres phonétiques de ce genre le meilleur équivalent littéraire du caractère non-figuratif des tableaux automatistes. De Pierre Gauvreau, Charles Doyon, en poète toujours à l'affût de beaux titres, énumérait *Cirque au matin* et *Jardins insistants*, *Croisière*, *Fête foraine*, *Pont-levis sur le hasard* et *Mouvante oasis*. Nous soupçonnons que ce dernier titre est une déformation à la Doyon de *Memphis*, qui non seulement est mentionné par Gagnon mais paraît bien en évidence sur une photographie de Maurice Perron, comme nous le disions plus haut. Enfin, Doyon est le seul à rapporter quelques titres de Fauteux : *Anxiété*, *Détresse*, *Lassitude* et *Orgie*.

Doyon y va de son petit commentaire sur chacun des exposants. Il déplore la trop grande abondance de la présentation de Mousseau :

Pourquoi [...] cette hâte chez certains à nous montrer du travail à la pièce, des ébauches inspirées, des projets miniatures. C'est pour cela que nous consentons à considérer les esquisses de quelques-uns dont Mousseau, comme des exercices d'appropriation et des épreuves disciplinaires. En témoignent toutes ses perquisitions au creux de l'ombre et ses curieux photomontages ? Avec ses sculptures [...] on assiste à des variations sur la matière.

[...] Mais pour en revenir aux jongleries de Mousseau qui, dit-on, se dépense trop, s'il est prodigue, c'est qu'il a des ressources et que dans cette tête en broussaille, il y a accumulation. Louons cette pétulance ! Elle est de son âge. Quand il aura pincé de toutes les cordes, assagi, épuré, il pourra s'attaquer au grand œuvre. Nous avons trop d'écrivains timorés, et de gens assis, pour ne pas admirer ceux qui osent, ceux qui s'écartent des chemins battus où qui brûlent leurs vaisseaux. Le succès est aux audacieux !

Il faut relever la mention des « photomontages » de Mousseau. Il est le seul du groupe des exposants — sinon le seul du groupe, car Madeleine Arbour le pratiquera aussi — à avoir pratiqué ce genre rendu célèbre par les dadaïstes allemands et particulièrement par Max Ernst. Malgré toute son admiration pour les surréalistes, Borduas n'a même jamais pratiqué

le collage. Peut-être considérerait-il que le genre était déjà monopolisé par Pellan et ses disciples? Imitant le détachement du maître, ni Riopelle, ni Leduc, ni Pierre Gauvreau, ni Barbeau ne s'y sont intéressés. Pourtant, plus que le collage, le photomontage tend à jeter le discrédit sur la notion de réalité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a pu servir à des fins politiques. Ainsi, les dadaïstes allemands Raoul Hausmann, John Heartfield et Hannah Höch, frustrés dans leurs aspirations révolutionnaires après la fin de la Première Guerre, l'avaient utilisé à des fins de dénonciation de l'idéologie dominante sous la République de Weimar. En juxtaposant brutalement des fragments de photographies pour la plupart publicitaires, les dadaïstes allemands entendaient tourner le langage visuel de cette société contre lui-même, dénoncer la robotisation des rapports humains et critiquer l'irrationalité profonde de la vie moderne. Quand cette même société applaudira à la montée du nazisme, il se trouvera des dadaïstes comme John Heartfield pour utiliser le photomontage pour la condamner.

Mousseau n'ira pas si loin, mais il comprit ce que le photomontage pouvait avoir de subversif dans la société cléricale du Québec. Il suffisait d'introduire une figure vaguement sacerdotale dans un de ses photomontages pour faire œuvre de dénonciation du catholicisme régnant.

Par ailleurs, Mousseau était le seul avec Barbeau à présenter aussi des sculptures à cette exposition de groupe. Cette tendance à la multidisciplinarité est tout à fait caractéristique de Mousseau et, à un moindre degré, de Barbeau. Sur les autres participants, Doyon s'en tient au même mélange de critiques et d'éloges. Il est tenté d'appliquer à Fernand Leduc les mêmes réserves qu'à Mousseau :

Une remarque d'un même caractère pourrait s'appliquer à Fernand Leduc qui intentionnellement utilise les tons rauques des ravins, de couleurs rouilles, saleroses et jonquilles et des flaques d'huile, à seule fin de prouver qu'on peut se faire violence. Leduc qu'on aurait cru poète avec ses titres passagers, maintenant s'orne de funambulesques tel *Huileat*.

Barbeau, Pierre Gauvreau et Roger Fauteux sont ensuite traités tour à tour :

[...] avec *Jadsurde* et autres explosions, Barbeau se livre à des jeux éclatants, que l'on préfère à ses émiettements, à ses incrustations par trop uniformes. Un moment ce fouillis se désagrège et à l'orée du rêve s'estompe une interprétation du *Château étoilé*¹⁸...

18. Un tableau de Barbeau de 1947 s'intitule *Au château d'Argol*. Il fait maintenant partie de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal. Se pourrait-il que Doyon ait

C'est dans un creuset que [Pierre] Gauvreau opère de secrètes alchimies et s'exerce à des gammes ignées qui font songer à Kandinsky. Il s'adonne à des virevoltes enflammées ou à des synthèses typiques [...].

Et puis il y a Roger Fauteux, cet encreur au graphisme ingénu, cet aquarelliste tendu dont l'écriture réduite est tout entière vouée à l'être humain nous décrit d'une façon narquoise ou piquante des états d'âme...

Doyon concluait son exposé en posant la question du rapport entre maître et disciples :

Dans tout ceci où voit-on l'imitation du maître puisque maître il y a ? Il semble hors d'atteinte. Qu'il y ait influence, synchronisme, et que tous tendent la ligne dans le même étang aux étoiles. Soit ! Cependant il leur faudra dorénavant plus d'envergure. Puisqu'ils font montre d'un talent indéniable, on est en droit d'exiger plus de mûrissement¹⁹.

Doyon entendait-il ainsi écarter l'accusation qu'il n'y avait là que des élèves imitant leur professeur ? Il ne le dit pas clairement, laissant pour ainsi dire cette question sans réponse, comme quelque chose qui ne mérite pas qu'on s'y arrête. Visait-il, sans le dire, comme il le faisait souvent, un bref compte rendu du *Canada* publié quelques jours auparavant ?

Après avoir fait l'éloge d'une exposition collective au Cercle universitaire, le chroniqueur anonyme de ce journal avait en effet accusé les « disciples » de Borduas d'« imiter » leur maître :

L'autre exposition est une telle²⁰ manifestation de la vie et de l'esprit d'invention animant le groupe dont Borduas est le maître admiré... et un peu trop imité. Car, et c'est là le principal reproche que nous ferons à cette exposition, il nous arrive en voyant plusieurs toiles sur un même pan de mur, de nous dire : « Tiens, tous des Borduas », pour constater ensuite que certaines œuvres sont signées par d'autres exposants.

Pierre Gauvreau est l'un de ceux, de ce groupe, manifestant le plus de personnalité. Jean-Paul Mousseau déborde d'idées et n'expose pas

confondu le « château » du roman de Julien Gracq avec celui de *L'amour fou* de Breton ? Maurice Gagnon, dans ses notes, signale par ailleurs un tableau intitulé *Harabillithe nocturne*, qu'il décrit comme « un paysage à la Hugo d'un romantisme de l'époque des châteaux ».

19. Charles Doyon, « Art ésotérique ? Le beau, c'est l'invisible (Rodin) », *Le Clairon*, 7 mars 1947, p. 5.

20. Probablement pour « belle » ?

moins d'une soixantaine d'œuvres de tous genres: aquarelles, photo-montages, sculptures, dessins... Le seul malheur, dans son cas, c'est qu'une telle productivité ne s'accompagne pas d'une autocritique qui lui permettrait de distinguer, dans ce qu'il fait, le meilleur et le moins bon. Fernand Leduc demeure intéressant dans ses expériences les plus récentes.

Si cette exposition n'est pas de nature à enchanter tous les amateurs, elle a néanmoins de quoi les intéresser et ne manquera pas d'obtenir un succès de curiosité. Peut-être mérite-t-elle davantage²¹.

Si cette revue de presse permet de confirmer la présence d'œuvres signalées notamment par Maurice Gagnon, elle est loin d'accuser le choc d'un nouveau mouvement d'art et de ses productions les plus récentes, à la fine pointe de l'avant-garde! On voyait là une version locale du surréalisme et des travaux d'élèves regroupés autour de ceux de leur professeur!

Paradoxalement, les expositions automatistes individuelles auront plus d'impact que les expositions collectives et la réaction ne viendra pas d'abord de la droite, mais de la gauche, comme nous le verrons.

Une des raisons, nous semble-t-il, de cette réaction somme toute fort tiède de la critique, c'est qu'elle a l'impression de tout savoir à propos de l'automatisme. Ne s'agit-il pas de surréalisme purement et simplement? Et le surréalisme n'est-il pas un mouvement d'art bien connu? Faisant le bilan de «la peinture montréalaise des dix dernières années», François Rinfret tire de sa manche une définition toute prête du surréalisme:

Il s'agit de peintures qui se détournent de la représentation du réel pour s'abandonner, disent-ils, à la dictée du subconscient. Il est donc inutile de chercher à décrire ou à résumer leurs œuvres²²...

Voilà qui simplifie la tâche du critique! Il aurait dû s'en tenir à ses principes et nous épargner la description des travaux de Borduas comme autant d'«éléments blancs ou rouges sur un fond vert». Est-il mieux inspiré quand il parle des membres de son «école»? Qu'on en juge sur pièce:

21. Anonyme, «Autour et alentour. Les amateurs de peinture sont bien servis», *Le Canada*, 17 février 1947, p. 4.

22. François Gagnon [Rinfret], «La peinture montréalaise des dix dernières années», *La Presse*, 15 février 1947, p. 49.

MM. Fernand Leduc et Marcel Barbeau font éclater comme des feux d'artifice de couleurs sur leurs toiles. M. Jean-Paul Mousseau monte sur des dessins à la plume des photographies de visages ou de vêtements sans que le tout forme une histoire. M. Roger Fauteux ébauche aussi quelques figures dans ses aquarelles, mais sans les pousser jusqu'aux portraits. Enfin, M. Pierre Gauvreau tisse, comme M. Mousseau des arabesques à la plume.

Jean Ampleman, qui n'attache guère plus d'importance à l'exposition que son confrère Rinfret, ne mentionne même pas le surréalisme :

Comme par les années passées (comme si cela avait été si fréquent), Paul-Émile Borduas expose avec ses élèves, à l'appartement 5, 75 Ouest, rue Sherbrooke. À la vue des œuvres de Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Roger Fauteux et autres²³, on a cette même impression que Paul Claudel devant « certains tableaux modernes qui, on le sent, s'ils n'étaient contenus par le cadre, feraient explosion et se sauveraient de tous côtés comme de la limonade gazeuse »²⁴.

Enfin, Robert Ayre mentionna l'exposition en la mettant curieusement sous le patronage de Claude Gauvreau ! Il a dû être reçu par le poète au moment de sa visite sur place. « Dans son appartement de la rue Sherbrooke, Claude Gauvreau a organisé une exposition de peintures et de sculptures de Borduas, Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau²⁵. »

L'article de Marsil, on l'a vu, était plus substantiel, mais sa perception du surréalisme n'était pas très différente de celle de Rinfret : « Borduas est à former chez nous des "automatistes", autrement dit, des peintres qui s'efforcent de créer des sensations nouvelles par le seul jeu des couleurs sous l'effet du subconscient. » Comment le subconscient pourrait être à l'origine d'un jeu de couleurs échappe à l'entendement ! Doyon était-il plus au fait de la question ?

Les exposants [...] s'avouent tenants du surréalisme. Ici l'ésotérisme est un moyen de pénétrer plus fortement la vie intérieure. Que par des voies secrètes, que par la canalisation du hasard, que par intuition on trouve des arrangements heureux et donne substance à des phantasmes. Pourquoi pas ? Ici le champ d'action est infini !

23. Pierre Gauvreau a été oublié.

24. Jean Ampleman, « Au Cercle universitaire », *Notre temps*, 22 février 1947, p. 5.

25. Robert Ayre, « Montreal as an Art Centre », *Canadian Art*, été 1947, p. 173.

La définition du surréalisme des peintres du groupe automatiste québécois est en train de se figer en formules creuses. L'on parle trop facilement d'un subconscient capable de « dicter » des formes ou des couleurs et de nous initier sans peine aux secrets de « la vie intérieure ». Rien ne ressemble moins à une dictée, fût-elle de l'inconscient, qu'un tableau automatiste.

64^e Salon du printemps

On serait porté à ne pas attacher beaucoup d'importance, en comparaison, au 64^e Salon du printemps de la Art Association of Montreal, qui se tint du 20 mars au 20 avril cette année-là. Pourtant, Borduas y avait deux magnifiques tableaux, *Parachutes végétaux* et *Carquois fleuris*, tous deux de 1947. C'est aussi la première fois que Marcelle Ferron exposait publiquement l'un de ses tableaux, *Huile n° 8*, signalée au catalogue sous le n° 77 et déclarée « NFS », pas à vendre. Autant l'envoi de Borduas lui valut les éloges des journalistes²⁶, autant l'œuvre de petit format de « Mrs. Marcelle Ferron-Hamelin » passa complètement inaperçue.

PARIS

Premiers contacts avec Breton

Pendant que « la peinture non-figurative de groupe » prend racine à Montréal, Riopelle cherche sa voie à Paris. À peine installé, il fait part à Borduas de sa déception de l'art qui se fait à Paris : « ... toujours la même merde. Trop chanceux quand on découvre un faux Picasso ou Braque, car la plupart du temps on s'en tient à Vlaminck ou Utrillo. »

Dans cette même lettre, Riopelle notait, à propos du père Couturier : « J'ai téléphoné au père Couturier. Il est très occupé en ce moment, car il prépare un voyage au Canada. Il s'embarque le 11 de ce mois. Vous le verrez probablement avant moi²⁷. »

Ce dernier s'ouvrit-il à Riopelle dès ce moment, de son projet d'organiser une exposition d'art canadien au Musée d'art moderne de Paris? ou voulut-il en réserver la primeur à ses amis canadiens à son

26. Voir Gabriel La Salle, « Au Salon du printemps », *Le Canada*, 15 avril 1947.

27. MACM, Archives Borduas, dossier 159.

arrivée à Montréal? Chose certaine, Riopelle sera vite mis au courant de ce projet. Entre-temps, Riopelle faisait une rencontre qui, à l'insu de Couturier, allait compromettre sérieusement son projet.

Il semble qu'en quittant Montréal, Riopelle s'était vu confier par Borduas une mission, si l'on peut dire. Il devait tenter de contacter Breton, possiblement trouver une galerie parisienne qui accepterait d'exposer les œuvres du groupe et les siennes en particulier, bref travailler à la cause commune. Non seulement les choses allèrent moins vite qu'on aurait pu le souhaiter à Montréal, mais surtout elles ne tournèrent pas exactement comme on l'avait prévu. Borduas l'apprenait par une lettre de Riopelle datée du 4 février 1947:

Cher ami

J'ai appris par l'intermédiaire de Thérèse Renaud, qu'il se passe bien des choses au Canada; grande exposition chez M^{me} Gauvreau, départ de Fernand, et que vous avez recommencé à peindre, épatant.

Ici le froid m'empêche de travailler, la pièce que nous habitons est très vaste, et l'unique foyer bien insuffisant. J'ai rencontré le propriétaire de la galerie Pierre et André Breton.

Ayant finalement consenti à me recevoir Pierre Loeb n'a pas voulu dire grand-chose lorsque je lui montrai vos œuvres, toile, photos, et la plaquette de Robert Élie: «C'est de l'automatisme mais...», et ce «mais» est resté sans explications. Je crois que l'absence du caractère surréalisme [*sic*] l'a dérouté.

Puis je lui fis voir quelques dessins des peintres du groupe, Fautoux, Barbeau, Mousseau. Il trouve que cela n'apporte rien de neuf. Voilà ce que je n'arrive pas à m'expliquer, il a bien aimé mes aquarelles, me demandant de lui montrer ce que [je] ferai à l'avenir, et me donna une lettre pour me présenter à Breton. Nous parlâmes longuement de peinture et des peintres en particulier. Il est très pessimiste en regard de ce qui se fait actuellement en France même dans le milieu surréaliste. Et je crois que c'est ce pessimisme qui l'a empêché de goûter une œuvre dans laquelle le message est aussi direct que la vôtre²⁸.

Cette partie de la mission de Riopelle n'avait donc pas réussi comme on aurait pu le souhaiter à Montréal. Riopelle s'en tirait bien, mais pas les autres, à commencer par Borduas. Il semble que ni la petite toile, *L'autel aux idolâtres*, 1946, ni les quelques photographies noir et blanc de la

28. *Id.*

plaquette de Robert Élie dans la collection « Art vivant » n'avaient réussi à convaincre le directeur de la Galerie Pierre. Riopelle est si candide au sujet de sa déconvenue qu'on ne peut douter de sa sincérité. Que pensa Borduas du succès si rapide de ce mauvais « élève » qui, il y avait deux ans à peine, peignait encore comme un « académique » et levait le nez sur Matisse ?

La lettre de Riopelle lui réservait une autre surprise. Non seulement Pierre Loeb s'était enthousiasmé pour ses aquarelles et lui avait rédigé une lettre d'introduction à André Breton, mais Riopelle avait rencontré Breton lui-même !

Chez M. Breton, tout s'est passé très cordialement, [il] sembla s'intéresser particulièrement à notre mouvement. Me parla d'exposer à une exposition internationale surréaliste, pour juin prochain ici à Paris. À moins que nous rompions les ponts, les surréalistes d'ici (quelques-uns semblent intéressants) veulent établir des contacts. Je crois que Fernand sera bien plus à l'aise que moi dans ce domaine, car ce qui les inquiète : c'est la classification, où ça mène surréalisme, abstractivisme. Questions certainement très intéressantes, mais qui ne m'intéressent pas personnellement. Pour moi, qui vivra verra. Vive la peinture tout court sans sur... et sans isme²⁹.

On en était à préparer la VI^e Exposition internationale du surréalisme et Breton sollicitait une participation canadienne. On aura noté la tentative de Riopelle de s'en remettre à Fernand Leduc pour les discussions théoriques. Il ne faudrait pas en conclure qu'elles le laissaient complètement indifférent. On le verra souvent y participer avec brio et profondeur, même en présence de Breton.

De toute manière, c'est Riopelle qui fut chargé de transmettre à Borduas et à ses amis l'invitation de participer à la grande exposition surréaliste de juin 1947. Il le fait dès le 14 février, après avoir rendu visite une seconde fois à Breton :

Nous discutâmes d'automatisme et de surréalisme en général. Bien que l'automatisme ne soit pas à son avis l'unique façon de pénétrer ce monde intérieur, sa réaction à la vue de nos œuvres prouve que, si chez les peintres surréalistes l'automatisme ne s'est manifesté que timidement, Breton n'y est pour rien. Ainsi, comme vous pouvez le constater, une invitation vous est transmise pour prendre part à une exposition

29. *Id.*

internationale surréaliste. Cette invitation s'étend à Barbeau, Gauvreau, Mousseau et Fauteux.

Il va sans dire qu'étant donné le caractère particulier de l'exposition, Breton insiste pour qu'il n'y ait rien de réaliste, mais je sais que pour nous la question ne se pose pas, si ce n'est pour certains dessins de Fauteux. Je m'en tiens donc à vous pour le choix; deux toiles de chacun qui devront être expédiées à New York selon les indications. Pour Fernand Leduc, Breton a manifesté l'intention d'attendre de voir ses œuvres récentes: le problème est résolu, puisque Fernand est ici sous peu³⁰.

En réalité, Breton entendait se tenir aussi loin du réalisme — qu'il caricaturait comme l'art du « pichet de cuisine » — que de l'abstrac-tivisme, qui, à son avis, impliquait « une profonde démission du désir humain ». On se souvient cependant que ses prises de position dans le débat figuration-abstraction à New York, en particulier dans sa préface à l'exposition Donati, montraient moins d'opposition à l'abstraction. Il ne faudrait donc pas exagérer son opposition à « toute œuvre dite non-figurative et non représentative, c'est-à-dire en rupture aussi bien avec la perception physique préalable qu'avec la représentation mentale préalable (que le surréalisme, tout en mettant l'accent sur cette dernière, se propose justement de réconcilier)³¹ ». Il allait jusqu'à annexer les derniers Mondrian (les *Boogie-Woogie*) et les Picasso les plus « réalistes » à cette entreprise de réconciliation.

Le reste de la lettre de Riopelle abordait un problème plus délicat, mais de moindre conséquence. Il était déjà au courant que le père Couturier était au Canada pour organiser une exposition d'art canadien à Paris. Il avait surtout compris que la participation à l'exposition organisée par « un moine » entraînerait comme conséquence immédiate et sans recours possible l'exclusion de l'exposition surréaliste par Breton :

Je sais que le père Couturier est en ce moment au Canada pour organiser une exposition. Or étant donné la tension qui existe entre Breton et Couturier (ou tout autre moine), il est clair que les peintres qui exposeront avec Couturier se verront éliminés par Breton. Personnellement, sans l'ombre d'un doute, ma décision est prise, je m'oppose à ce que mes toiles, si toutefois il en choisissait, partent pour Paris.

30. *Id.*

31. André Breton, *ouvr. cité*, p. 100-101.

La situation peut être gênante ; mais, à mon avis, même si le problème Couturier, qu'il ne faut pas négliger, n'existait pas, une exposition officielle organisée par le gouvernement ne ferait pas grand bruit. Enfin, libre à chacun de décider.

Riopelle se trouvait être le premier à se désister de l'exposition du père Couturier. La « tension » dont parle Riopelle — il vaudrait mieux parler de rejet — était bien réelle. S'il avait déjà commencé à fréquenter le groupe au Café de la Place Blanche, il avait été témoin des réactions extrêmement violentes du groupe aux tentatives d'annexion catholique de Rimbaud³², de Lautréamont, voire de Sade³³. Breton a lui-même indiqué ce qu'il en était :

C'est qu'en effet, durant le même temps, le surréalisme a eu à se défendre contre une tentative d'accaparement, de confiscation des plus osées dont les bénéficiaires entendaient être les suppôts de la religion : il ne s'agissait rien de moins que de lui découvrir des aspirations, sinon communes, du moins compatibles avec certaines vues chrétiennes. La même opération avait déjà été menée aux dépens de Baudelaire et de Rimbaud, elle allait se poursuivre aux dépens de Sade et de Lautréamont. Dans une brochure collective intitulée *À la niche les glapisseurs de dieu !*, mes amis et moi pensons avoir déjoué cette tactique d'encercllement à long terme³⁴.

La lettre de Riopelle était accompagnée de l'invitation de Breton datée du 12 janvier 1947³⁵. Il s'agissait d'une circulaire tapée à la machine en plusieurs exemplaires avec l'en-tête « Cher Borduas » écrite à la main et la signature de Breton à la fin. Dans cette lettre, Breton exposait son projet d'exposition. Il informait les participants que « les aspirations surréalistes, aussi bien poétiques que plastiques, doivent, dans l'exposition de 1947, pouvoir s'exprimer simultanément, leur commune mesure étant cherchée du côté d'un mythe nouveau à traduire ». Par ailleurs, « la structure générale de l'exposition répondra au souci primordial d'une initiation,

32. L'ouvrage de Jacques Gengoux, « candidat jésuite » qui abandonnera cependant le séminaire et ne prononcera pas ses vœux, *La symbolique de Rimbaud*, parut en 1947 aux éditions du Vieux Colombier dans la coll. « La Colombe ».

33. *Sade mon prochain*, du théologien et psychanalyste P. Klossowski, est publié au Seuil, coll. « Pierres vives », en mars 1947.

34. Dans *Entretiens*, p. 209, cité dans José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II : 1940-1969, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 321.

35. MACM, Archives Borduas, dossier 110. Elle est reproduite en partie sous le titre de « Projet initial », dans *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à Feu, 1947, p. 135.

dont le passage d'une pièce à l'autre sous-entendra la graduation». José Pierre rattache ce projet de Breton à son voyage en Amérique :

Au cours de son séjour en Amérique, Breton semble avoir été frappé par deux exemples contradictoires : d'une part il a vu que le succès remporté aux États-Unis par « l'automatisme absolu » engendrait dans la plupart des cas un « sentiment olympien » chez les artistes tout en dissolvant leur relation avec le cosmos, d'autre part, en se rapprochant comme il a pu le faire de civilisations « primitives » comme celle des Indiens Pueblos de l'Arizona ou du Nouveau-Mexique ou celle du vaudou haïtien, il s'est persuadé que l'œuvre d'art qui prétend valoir uniquement par ses qualités plastiques est un mensonge et qu'au contraire l'intensité et la splendeur de l'expression sont en raison directe de l'ancrage mythique de l'œuvre — chose confirmée également par l'art de la Colombie-Britannique ou celui des Esquimaux dont il a rencontré à New York d'admirables témoignages³⁶.

Cela est de grande conséquence : d'une part, Breton se méfie de la subjectivité, du moi qui lui paraît s'affirmer d'une manière trop tapageuse chez les artistes américains qui se réclament du surréalisme et de l'automatisme ; d'autre part, il souhaite la complexité de l'œuvre et la cherche non pas dans la forme, mais dans le contenu, non dans les seules préoccupations plastiques mais dans un mythe nouveau, analogue à ceux qui opèrent dans l'art primitif mais adapté à l'ère moderne.

Cette priorité attachée au contenu et cette méfiance à l'égard des valeurs plastiques seront à l'origine des difficultés de Fernand Leduc avec Breton. Pour Leduc, comme pour Borduas, chercher à renouveler l'expression en renouvelant le contenu revient à redonner la première place à l'intention dans la genèse de l'œuvre. Que devenait dans ces conditions le caractère non préconçu et spontané de l'œuvre ?

L'invitation de Breton arrivait à Montréal quelques heures avant le départ de Fernand Leduc pour Paris. On eut tout de même le temps d'organiser une petite réunion à trois, avec Pierre Gauvreau, pour discuter de la réponse à faire à l'invitation de Breton. On décida de ne pas participer, comme nous l'apprend une lettre de Borduas à Riopelle, datée du 21 février 1947 :

L'invitation que vous m'avez transmise de sa part [Breton] m'a donné un moment de trac. (Cette lettre est arrivée quelques heures avant le départ de Fernand pour Paris via New York.) Nous nous sommes réunis

36. Coll., *Paris-Paris. 1937-1957*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 138.

tous trois, avec Pierre, et avons décidé de remettre à une occasion ultérieure une participation officielle avec les surréalistes.

Raisons :

1. Moment trop tardif de l'invitation, nos toiles risquent de manquer le bateau.
2. Contact trop récent avec les dirigeants du mouvement.

Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre que Breton. C'est à lui que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordres et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens³⁷...

Les raisons alléguées par Borduas sont peu convaincantes. Gilles Lapointe³⁸ s'est demandé s'il ne fallait pas voir dans ce refus de participation une manière indirecte de mettre Riopelle à sa place. On ne s'intéresse qu'à vos œuvres là-bas, on ne veut pas de nous à Paris ? Nous ne voulons pas collaborer avec eux de Montréal non plus ! Ne s'imposait-il pas, par ailleurs, de tempérer l'enthousiasme juvénile de Riopelle, pour ne pas dire son manque de jugement, quand il le poussait à précipiter les choses ? Comment pouvait-il supposer qu'une collaboration d'aussi grande conséquence puisse s'improviser en une ou deux rencontres avec Breton ?... Pierre Gauvreau et Leduc sentirent-ils quelque chose de cette agressivité de Borduas à l'égard de Riopelle ?

Claude Gauvreau, qui n'avait pas participé à cette réunion à trois, eut du mal à s'expliquer le refus de Borduas de participer à une exposition surréaliste à Paris :

Avec une certaine narquoiserie, Borduas fait échec à cette possibilité... arguant notamment qu'il nous restait trop peu de temps pour rassembler et expédier les œuvres. L'hypothèse qu'il ne voulait pas apparaître internationalement dans un rôle de subalterne par rapport à Breton n'est pas à rejeter *a priori*. Pour ma part, je persiste à croire que cette participation aurait été possible et qu'elle aurait permis aux apports originaux de l'école de Montréal de se faire connaître et de rayonner largement... la différence de nature entre les travaux proprement dits surréalistes et les travaux dits automatistes devant être perceptible et contribuer à leur intérêt plutôt que lui nuire³⁹.

37. Voir François-Marc Gagnon, *ouvr. cité*, p. 206-208, pour le texte intégral de cette lettre.

38. Communication personnelle.

39. Claude Gauvreau, *art. cité*, p. 68.

Claude Gauvreau s'illusionnait certainement sur la réceptivité du milieu critique parisien, comme s'il suffisait d'exposer les œuvres pour que la différence entre les œuvres automatistes et les œuvres surréalistes saute aux yeux de tous à Paris. Alors que cette décision était encore fraîche, il avait d'ailleurs expliqué le refus de Borduas de manière plus directe :

[...] ces peintres [automatistes] avaient tous été invités par André Breton à figurer dans l'Exposition internationale du surréalisme. [...] C'est uniquement parce qu'il [Borduas] jugea les contacts trop imprécis, et qu'il se méfiait des œuvres surréalistes récentes, que Borduas refusa d'y envoyer ses tableaux⁴⁰.

Dès l'époque où, en 1943, Fernand Leduc avait cherché à prendre contact avec Breton à New York, le problème de la « facture surréaliste » des œuvres automatistes s'était posé. « Il ne nous importe pas, avait-il écrit alors, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste. » Seule importait l'expression individuelle d'un « monde intérieur » au rythme de l'évolution de chacun. Fort bien. Mais comment des œuvres n'adoptant pas la « facture surréaliste » pouvaient-elles être reçues par les surréalistes à Paris ? Déjà, on l'a vu, la réaction somme toute assez tiède de Breton à la demande d'adhésion de Leduc au mouvement surréaliste ne présageait rien de bon.

Il faudrait peut-être enfin signaler un petit entrefilet qui est passé inaperçu, et qui doit dater de la fin de février 1947, dans lequel le correspondant parisien de *La Presse*, Raymond Grenier, affirmait que « le groupe des jeunes peintres canadiens de Paris vient de recevoir une nouvelle recrue de Montréal : M. Fernand Riopel [*sic*]⁴¹ ». Même mal informé sur le nom de la « jeune recrue », Grenier savait déjà que

M. André Breton a invité ce dernier à présenter quelques toiles à la grande exposition surréaliste de juin, qui comprendra aussi des tableaux d'artistes qui se défendent du surréalisme mais que M. Breton veut s'annexer en quelque sorte. D'autres peintres qui se disent surréalistes mais qu'exclut M. Breton veulent organiser leur propre exposition. Il se peut que M. Breton invite à la sienne, outre M. Riopel [*sic*], d'autres

40. Claude Gauvreau, « De M^{me} Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, 8 novembre 1948, p. 4.

41. Cette curieuse concaténation de noms — Fernand Leduc-Jean-Paul Riopelle — est reprise peu après par Jean Ampleman, « Exposition de peinture canadienne à Paris », *Notre temps*, 1^{er} mars 1947, p. 5.

disciples de M. Paul-Émile Borduas. M. Riopel [*sic*] est aussi admis à exposer à la galerie Peter Lobe [*sic*], dont le propriétaire a admiré les dessins dès qu'il les a vus.

C'est la première fois qu'on fait allusion dans la presse canadienne à une division au sein du groupe surréaliste français, division qui, on le verra, ne s'exprimait pas dans les termes proposés ici par Raymond Grenier, mais fut bien réelle tout de même et qui occupera les esprits jusqu'à la veille de l'exposition surréaliste de juin.

Ce n'est pas tout. Grenier rapportait ensuite des propos de Riopelle, « heureux de l'accueil reçu à Paris » :

« À Montréal, quelques camarades et moi, avec Borduas, avons commencé certains exercices artistiques avant même d'avoir lu l'importance qu'y attachait par exemple, le mouvement surréaliste. Pourquoi n'en résulterait-il pas, sur un front qui nous est évidemment commun avec les surréalistes par plusieurs côtés, la création d'un secteur montréalais où, dans la liberté même d'un isolement relatif, seraient explorées certaines possibilités picturales nouvelles ?

« Je ne veux pas me laisser verser purement et simplement dans des catégories, fussent-elles françaises, qui nous sont pourtant les plus proches et les plus chères, même approuvées par les artistes pour lesquels j'ai le plus grand respect. »

Ainsi comme tous les artistes canadiens venus à Paris, M. Riopel [*sic*] ne veut pas perdre son caractère national, sa personnalité. Tous veulent donner des œuvres qui soient bien de leur pays⁴².

On le voit, c'est en lion que Riopelle entrait sur la scène parisienne.

Départ de Fernand Leduc

Fernand Leduc quittait Montréal le 20 février 1947 au soir, d'abord par le train, jusqu'à New York, et de là, par bateau pour la France⁴³, donc cinq jours après l'ouverture de la seconde exposition du groupe. Il arrivait à Paris le 4 mars et y rejoignait Thérèse Renaud, pour qui il brûlait d'amour depuis quelque temps déjà et dont le départ précipité avait créé un grand vide dans sa vie. Un mariage suivit peu après. Le 24 mai, Guy

42. Raymond Grenier, « Surréaliste montréalais. M. Fernand Riopel [*sic*] invité à participer à une grande exposition à Paris », *La Presse*, février 1947.

43. Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 46.

Viau et quelques autres — mais c'est dans ses archives que nous l'avons retrouvée — recevaient l'invitation suivante :

Ma chère Suzanne,
Mon cher Guy,

J'ai l'honneur de vous annoncer que le mariage de M^{lle} Thérèse Renaud avec M. Fernand Leduc aura lieu à la mairie du VII^e ar[rondissement], 9 Blv de Grenelle à 10 1/4 du matin (mardi le 27 mai jour où les constellations brilleront de tout leur éclat). Pour plus amples renseignements J.-P. Riopelle vous appellera.

Bien à vous,

Thérèse Renaud (la future)
Fernand Leduc (le futur)
21 rue Saint-Louis
Versailles

L'habit de soirée est de mise vu l'importance de l'événement⁴⁴.

On aura noté au passage la mention de Riopelle. Dès son arrivée à Paris, Leduc avait en effet repris contact avec les Riopelle. Il avait aussi rencontré Breton, comme Riopelle l'avait prévu. Leduc en écrivait à Borduas :

J'ai d'abord rencontré Breton le premier lundi de mon arrivée en compagnie de Riopelle et du « groupe » aux Deux Magots. Breton s'est informé du Canada et m'a même demandé d'envoyer une dépêche disant qu'il était encore temps de faire expédier les toiles par New York. Les circonstances ne permettant pas d'aborder les points précis qui nous intéressent, j'ai sollicité une entrevue qui m'a été accordée jeudi de la semaine dernière⁴⁵.

Autrement dit, Breton répondait à la première objection de Borduas et ne désespérait pas encore de le convaincre lui et son groupe de participer à l'exposition surréaliste. Leduc transmet cette nouvelle invitation le 22 mars à Borduas, en faisant allusion aux conditions que les automatistes devraient poser, à son avis, pour participer à cette manifestation surréaliste :

44. Lettre de Thérèse Renaud aux Viau, datée de Versailles, le 24 mai 1947 ; ANQQ, Fonds Guy-Viau, P 171/1, cahier 3.

45. Lettre de Leduc aux Borduas datée du 22 mars 1947 dans André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 47.

Les positions sont je crois assez précises. Pour nous l'accent sur l'authenticité des œuvres, pour eux les œuvres au service de leur pensée. — Notre critère de jugement (dont la sensibilité) peut leur paraître intéressant mais reste incompréhensible, [pour eux] le problème de la gratuité dans l'œuvre ne se pose pas, l'intention connue de l'auteur est le critère primordial. En somme rien de neuf mais cependant un désir de compréhension (du moins c'est ce qui m'est apparu lors de cette rencontre). [...] Ce qui n'est pas admissible cependant c'est le manque total de jugement objectif sur les œuvres, et l'oubli dans lequel on relègue ces dernières. — Ici nous n'avons pas notre compte. — J'ai beaucoup insisté sur le sens de nos revendications au sujet des œuvres, et je ne me suis pas montré particulièrement empressé de joindre le groupe. J'ai cru qu'il était possible avec Breton de dire exactement ce que je pensais, quitte à refaire mon jugement si cela était nécessaire. [...] J'espère que je n'ai rien compromis. — Pour ma part, je me devais de dire ce que j'ai dit, et je chercherai des liens ailleurs⁴⁶.

Certes, on ne sait pas exactement ce que Breton a pu dire à Leduc, mais on peut tout de même s'en faire une idée. Dans « Comète surréaliste », un texte que Breton destinait à servir de préface à l'exposition de la galerie Maeght et donc tout à fait contemporain, Breton posait le problème du critère qui permettait de reconnaître une œuvre surréaliste. Il répondait : « Avant tout, ce qui qualifie l'œuvre surréaliste, c'est l'esprit dans lequel elle a été conçue. » Or, comment définir cet esprit ?

Dans la logique d'un certain mépris pour l'art hérité du dadaïsme, le surréalisme n'accepte l'œuvre d'art qu'en autant qu'elle serve l'entreprise surréaliste de dénigrement du monde bourgeois, de dénonciation de ses valeurs (travail, famille, patrie) et de brouillage de ses catégories (haut/bas, raison/sentiment, bien/mal...). L'œuvre d'art — écrit, tableau, sculpture, etc. — n'est acceptable que si elle sert cette « pensée », comme dit Leduc, et donc se mesure par rapport à cette « intention ». L'œuvre n'a d'intérêt que si elle reflète cette intention. Les préoccupations plastiques décelables par ce que Leduc appelle « la sensibilité » sont sinon sans intérêt, du moins secondaires du point de vue surréaliste.

Ceci, d'un point de vue quelque peu négatif. Breton proposait, au même endroit, une vue plus positive :

S'il s'agit d'une œuvre plastique, la valeur que nous lui prêtons peut être fonction, soit du pouvoir visionnaire dont elle témoigne, soit du sentiment de vie organique qui s'en dégage (sans que, ni d'une manière

46. *Ibid.*, p. 47-48.

sensorielle, ni d'une manière conceptuelle, cette vie soit réductible à l'aspect de tels ou tels éléments qui la composent), soit du secret d'une symbolique nouvelle qu'elle porte en elle, etc. [...] J'ai insisté maintes et maintes fois, par ailleurs, sur l'importance du *moyen* qui a livré au surréalisme tous les autres, à savoir l'*automatisme*, « seul mode d'expression graphique qui satisfasse pleinement l'œil en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin que dans la mélodie ou dans la structure du nid)⁴⁷. »

Ailleurs, Breton avait dit qu'il lui était impossible de considérer un tableau « autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi *elle donne*, autrement dit si, d'où je suis, "la vue est belle", et je n'aime rien tant que ce qui s'étend devant moi à *perte de vue*⁴⁸ ». Aux yeux de Leduc, ce parti pris pour le signifié aux dépens du signifiant, impliqué dans cette idée de la fenêtre transparente à son objet, était non seulement inacceptable, mais dépassé par Borduas et les automatistes québécois. Pour lui et ses amis, l'œuvre acceptable ne pouvait être que gratuite; son sens échappait à son auteur; elle était faite sans se préoccuper du résultat. Sa qualité ne se mesurait certainement pas par rapport à une « intention », fût-elle visionnaire, organique ou symbolique.

Il semble bien que Leduc fit état de ses réserves au cours de son entretien avec Breton. Si c'était le cas, on comprend qu'un certain froid se soit installé entre les deux hommes. Chose certaine, c'est à la suite de ce second entretien que les relations entre Breton et Leduc semblent s'être gâtées :

Nous nous sommes quittés en nous disant à bientôt et Breton devait venir voir mes toiles. Lundi, au restaurant, il m'a fait dire par Riopelle qu'il ne voulait plus me voir et de bien vouloir m'abstenir de lui téléphoner de nouveau. Pour le moment l'interdiction ne regarde que moi, l'invitation vous reste toujours faite⁴⁹.

Par ailleurs, dans cette même lettre, Leduc confirmait les propos de Riopelle sur la nécessité de se désister de l'exposition Couturier :

Ce qui est beaucoup plus clair et plus catégorique c'est la position surréaliste au sujet de toute intervention cléricale (où qu'elle soit) autour des œuvres. Le fait par exemple d'exposer dans une organisation à laquelle le père Couturier est mêlé est un acte d'apostasie surréaliste.

47. André Breton, *ouvr. cité*, p. 101.

48. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 2-3.

49. Fernand Leduc à Borduas, le 22 mars 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*.

À ce sujet, Breton a appuyé sur son sectarisme et a refusé toute explication. Notre point de vue ici ne peut pas être entendu. — Le fait qu'un moine⁵⁰ en ce moment organise une campagne de conférences en faveur de Picasso sans que celui-ci proteste est également suffisant à provoquer son rejet⁵¹.

Dans l'hypothèse où Borduas reviendrait sur sa décision de ne pas participer à l'exposition de Breton, Leduc essaie de lui faire prendre conscience de la nécessité préalable sinon de rompre avec Couturier du moins de se désolidariser de son projet d'exposition.

Contestation de l'exposition du père Couturier

Entre-temps, Couturier était loin de se douter de ce qui se passait dans le cercle automatiste. Peu après son arrivée au Canada, il entamait des transactions avec le sous-secrétaire de la province de Québec, Jean Bruchési. Une lettre de ce dernier nous apprend tout d'abord qu'il était passé à Québec, qu'il s'était ouvert de son projet et qu'il avait soulevé quelque enthousiasme... et quelque méfiance, d'ailleurs non fondée, comme on le verra par la suite :

[...] nous serions heureux d'avoir la copie de la lettre officielle qui vous accrédite ou, tout au moins, un document de même nature contenant l'offre du ministère des Beaux-Arts⁵².

On ne voulait pas le croire sur parole. La suite de la lettre de Bruchési posait plus de problèmes, puisqu'elle portait sur le choix des exposants :

Quant au choix des œuvres, nous reconnaissons qu'il appartient au ministère des Beaux-Arts, par son représentant, de se prononcer en dernier ressort. Mais nous croyons qu'il conviendrait d'adjoindre officieusement à ce représentant, pour le premier choix, les deux directeurs de nos Écoles des beaux-arts et le conservateur de notre musée. De la sorte on ne pourra reprocher au gouvernement de la province de

50. Il s'agit de l'abbé Morel. Voir André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 233, n. 66. Il en est aussi encore question dans la correspondance de Leduc (voir Jean-Pierre Duquette, *ouvr. cité*, p. 51), lettre du 17 juin 1947, quand il dit que « M. et M^{me} Beaulieu [...] tiennent à amener l'abbé Morel, propagandiste de l'art de Picasso », au vernissage de l'exposition automatiste à la Galerie du Luxembourg.

51. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 47.

52. Archives du père Marie-Alain Couturier, Paris : lettre de Jean Bruchési à Marie-Alain Couturier, 14 février 1947, C-9C4.

Québec d'avoir éloigné systématiquement tel ou tel artiste, et ce même gouvernement pourra, d'autre part, dégager sa responsabilité, quant au choix définitif, puisque le représentant du ministère des Beaux-Arts de France aura le dernier mot.

Admirable politique! Que pensa le père Couturier de cette entourloupette? Il faudrait avoir accès aux lettres de Couturier pour le savoir⁵³. Entre-temps, on peut déduire d'une nouvelle lettre de Bruchési à Couturier que celui-ci n'avait pas été enthousiasmé plus que de raison par l'idée de voir les deux directeurs des Beaux-Arts mêlés à ses affaires! Se souvenant de ses déboires avec Maillard — certes, il n'était plus à la tête de l'École à Montréal, mais... —, il dut faire valoir à Bruchési que les artistes qu'il avait en vue ne s'accommoderaient pas facilement des directeurs des Beaux-Arts dans un comité de choix des œuvres.

Un incident allait entraîner un désistement plus sérieux. Le 1^{er} mars, Maurice Gagnon, que le père Couturier avait plus ou moins chargé de la publicité de cette exposition, se permet d'émettre quelques déclarations intempestives dans la presse. Ses propos furent rapportés par Jean Ampleman dans le *Notre temps*:

Monsieur Maurice Gagnon, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal et grand ami des peintres, nous a confirmé qu'une exposition de peinture canadienne aurait lieu à Paris, dès janvier 1948. «Le père Couturier et moi-même choisirons les tableaux qui seront expédiés à Paris, en septembre aux frais du gouvernement de la province de Québec et exposés au Musée d'art moderne, à Paris, en janvier, nous a dit M. Gagnon. L'exposition comprendra quelque cent cinquante tableaux, tous de peintres canadiens.

«Il est entendu que nous n'enverrons à Paris que les meilleures œuvres, qu'elles soient récentes ou non. Nous accorderons cependant une plus grande importance à deux de nos peintres aujourd'hui disparus: James Wilson Morrice et Mary Bouchard. Morrice est sans contredit l'ancêtre de la peinture canadienne contemporaine, qui fait l'étonnement des étrangers et qui ne manquera pas d'avoir un beau succès à Paris⁵⁴.»

53. Nous avons pensé naïvement que les archives du sous-secrétaire de la province étaient conservées aux Archives nationales à Québec et nous espérions y trouver les lettres de Couturier à Bruchési. Mais on nous a expliqué qu'il arrivait souvent à l'époque qu'un officier, même important, du gouvernement emportait ses papiers avec lui quand il prenait sa retraite. En conséquence, nous n'avons pu retracer les lettres de Couturier à Bruchési.

54. Jean Ampleman, «Exposition de peinture canadienne à Paris», art. cité, p. 5.

Dans la suite de l'article, Ampleman rapportait une conversation antérieure au cours de laquelle Gagnon lui avait brossé à très grands traits et pas toujours avec beaucoup de discernement un tableau de la peinture canadienne du moment. Pellan et Borduas restaient « les deux grands de notre peinture moderne », déclarait tout d'abord le critique. Des disciples de l'un et de l'autre, il ne faudrait « retenir » que les noms de Pierre Gauvreau et de Jean-Paul Mousseau, ce qui n'en laissait pas beaucoup pour Pellan ! Charles Daudelin, André Jasmin et Goodridge Roberts étaient cités avec éloge. La peinture féminine se résumait (encore) à Louise Gadbois. Jean Soucy, Fernand Riopelle [*sic*], Fernand Bonin... fermaient la liste. Bref, Gagnon avait complètement oublié Lyman... sans parler de Leduc, de Barbeau et de bien d'autres qu'il aurait pu mentionner.

Gagnon avait-il mesuré ce que ses déclarations auraient pu avoir d'offensant pour les autres qui étaient concernés par ce projet ? Chose certaine, John Lyman en fut profondément choqué et écrivit, deux semaines après la parution de l'article de *Notre temps*, au père Couturier, qui avait quitté Montréal pour Elknis Park en Pennsylvanie :

4038, rue Tupper

Le 15 mars 1947

Mon cher Père,

Vous vous souvenez sans doute que lorsque vous m'avez parlé pour la première fois de votre projet d'une exposition québécoise à Paris, je vous ai exposé l'inconvénient qu'il y aurait à ce que Gagnon assumât le rôle d'agent de publicité de l'exposition. Comme vous le savez, mes pires prévisions se trouvent confirmées à présent.

Dans les déclarations de G. publiées dans *Notre temps* du 1^{er} mars, il y a trois choses à retenir :

1^{re} : Il n'a tenu aucun compte de votre demande de ne pas parler de l'exposition avant qu'elle ne fût officiellement autorisée. En outre, il s'annonce comme chargé de choisir, avec vous, les tableaux, quand d'après ce que vous m'avez dit, vous lui avez demandé de collaborer au même titre que moi, c'est-à-dire vous aider à trouver les œuvres parmi lesquelles vous pourriez faire votre choix. Pas un mot sur votre initiative, on pourrait croire que c'est lui qui a décidé toute l'affaire. Je ne conçois pas que vous puissiez tolérer ce manque de respect.

2^e : En se donnant comme votre seul collaborateur, il me fait également affront. Il me semble que, vu tout ce que j'ai fait pour le mouvement d'art vivant, dès avant même que vous soyez venu parmi nous pour

nous prêter votre sympathique et précieux appui, il me devait à moi aussi un peu de respect.

3^e: En même temps qu'il s'attribue le rôle de juge de l'exposition — rôle qui suppose une attitude impartiale — il se permet d'émettre des évaluations préjudicielles sur les artistes qui seront invités, ce qui est de la dernière inconvenance. Ces propos ont soulevé de l'émoi et des colères chez les artistes visés.

On n'est pas enchanté par l'idée que Gagnon continuera à représenter l'exposition comme étant principalement pellanienne et borduasienne [...] avec un peu de remplissage. Car pas plus qu'ici vous ne pourriez l'empêcher de faire des siennes à Paris, où on a naturellement toutes les complaisances pour un Canadien français.

Je crois que vous reconnaîtrez que l'attitude de G. envers moi et plusieurs de mes amis rend ma collaboration impossible. Je vous le dis avec beaucoup de regret — avec d'autant plus de regret qu'à cause de votre dévouement généreux et désintéressé aux peintres canadiens, nous vous devons tous beaucoup de reconnaissance et de respect. Il faut vous en prendre à celui qui y a manqué.

Je vous prie de croire, mon Père, à mes sentiments bien amicaux⁵⁵.

Décidément, les problèmes posés par l'organisation de cette exposition n'avaient pas fini de surgir. Entre-temps, Couturier avait reçu la lettre de Bruchési, qui lui était arrivée avec un mois de retard, donc en même temps que ce désistement de Lyman. Trop c'était trop! Couturier est alors tenté de tout laisser tomber:

Mon bien cher John,

Vous savez toute l'affection que j'ai pour vous et vous devinez certainement aussi tout ce que votre amitié, fidèle et délicate, a représenté pour moi toutes ces dernières années. Cela passe avant tout.

En ce qui concerne Maurice Gagnon vous savez très bien qu'entre vous et lui, je n'hésiterais donc pas: Nous en parlerons de vive voix — et soyez sûr que, pour ou contre, rien à son égard ne sera fait sans que vous le sachiez et l'approuviez.

Par ailleurs et je vous demande de bien vouloir garder cela secret, les conditions préparées par les autorités de Québec (et qui, par suite d'une erreur postale me sont parvenues hier avec un mois de retard) me

55. Hedwidge Asselin, *Inédits de John Lyman*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, p. 114-115.

semblent inacceptables. Je vais donc tout remettre en question, par une lettre qui partira aujourd'hui même. Je vous tiendrai au courant de ce qui sera décidé. D'ailleurs je ne tarderai guère à revenir à Montréal.

Donc à bientôt, veuillez dire à M^{me} Lyman mon respectueux souvenir, et croyez à ma très reconnaissante amitié⁵⁶.

On aura compris que les « conditions... inacceptables » sont bien sûr la présence des deux directeurs des Beaux-Arts au sein du comité de sélection, comme on peut le déduire d'une réplique de Bruchési à Couturier, datée du 28 mars 1947, dans laquelle il n'est question que de cela :

Pour ma part, je ne crois pas qu'il soit possible d'ignorer complètement, dans une entreprise de ce genre, les deux directeurs des écoles officielles de la province. [...] Les artistes seraient-ils intransigeants au point que toute entente soit impossible⁵⁷?

Le 17 juillet 1947, Fernand Leduc, dans une nouvelle lettre à Borduas, revient sur le sujet de l'exposition de Couturier :

C'est une équivoque du genre [de celle de la participation des automatistes au *Cahier des arts graphiques*] que je craindrais au sujet de l'exposition organisée à Paris par le père Couturier. La religion s'avère le principal et le plus puissant ennemi à tout avancement de la pensée et par conséquent à l'émancipation de l'homme. Nous n'avons pas le droit de faire le jeu de ses représentants.

(La tentative récente de prise de pouvoir par l'extrême droite en France est le signe de l'acharnement de la réaction à persister.) Vous comprenez très bien que la présence du père Couturier, et la façon dont sera présentée cette exposition compliquent le point de vue pictural d'aspects politiques ou moraux opportunistes. Nous pouvons, si nous le voulons, surmonter l'écueil habilement dressé en réunissant nos toiles autour d'un ou de plusieurs signes qui suppriment l'équivoque de notre position vis-à-vis de la pensée. — Des titres, un signe façonné ou toute autre trouvaille...; nous pouvons sûrement trouver quelque chose. — Je vous sou mets cette idée car je suis persuadé que les intentions des organisateurs dépassent le message strictement pictural. — Nous n'avons pas le droit de l'ignorer. Il ne faudrait pas laisser non plus au père seul le soin de monter votre solo. Il faut quelqu'un du groupe;

56. *Ibid.*, p. 115-116. La lettre du père Couturier est simplement datée de « mardi », ce qui nous renverrait au 18 ou au 25 mars.

57. Archives Marie-Alain Couturier, Paris: lettre de Jean Bruchési à Marie-Alain Couturier, 28 mars 1947, C-9C14.

ne pourriez-vous pas venir vous-même? Pour ma part je n'accepterai d'exposer qu'à la condition qu'aucune équivoque de notre collaboration avec le clergé ne subsiste. Je ne doute pas que vos intentions soient les mêmes, car je connais assez votre intransigance pour ne pas douter de votre comportement. Une certaine méfiance au sujet de cette exposition m'est venue de mon expérience dans divers groupements où inmanquablement l'opportunisme et les voies partisans s'infiltrèrent et font dévier à leur profit les meilleures aspirations⁵⁸.

Le climat politique en France à ce moment, décrit par Leduc, est connu. La IV^e République, sous la présidence de Paul Ramadier, était née sous le signe du tripartisme. Les socialistes, les communistes et les républicains populaires avaient formé une coalition fragile qui ne dura pas. Dès le mois de mai 1947, le président du Conseil, prétextant des désaccords au sein du gouvernement, notamment sur sa politique de blocage des prix et des salaires, révoqua les cinq ministres communistes et rejeta ainsi dans l'opposition un parti qui avait été associé à l'exercice du pouvoir depuis la Libération. Cette décision était lourde de conséquences, car il fallait maintenant faire la majorité au parlement avec des forces plus au centre. Cette opération était rendue d'autant plus nécessaire que les forces de droite se réorganisaient et refaisaient campagne non seulement contre la politique économique et sociale du gouvernement mais contre le régime. En avril 1947, en effet, le général de Gaulle rentrait sur la scène politique, s'opposant à la fois au gouvernement en place et aux communistes, et fondait le Rassemblement du peuple français⁵⁹.

Que comprenait-on au juste de cette situation particulière à la France d'après-guerre au Québec? Chose certaine, l'argumentation de Leduc ne fit pas encore fléchir Borduas. Le 22 juillet, il répondait à Leduc, ou il se peut que leurs lettres se soient croisées, car cinq jours pour traverser l'Atlantique, cela paraît peu :

À date voici ce qui a été décidé au sujet de l'exposition du Père à Paris. Nous y participerons Pierre, Mousseau et moi à titre de Canadiens. (Le retentissement dans nos journaux de votre exposition de la rue Gay-Lussac nous confirme dans cette décision.)

Le Père a choisi une dizaine de peintures de Pierre, autant d'aquarelles de Mousseau, huit des dernières toiles que j'avais à l'atelier. Il est

58. Leduc à Borduas, 17 juillet 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 63.

59. Voir Georges Duby, *Histoire de la France. Les temps nouveaux. De 1852 à nos jours*, Paris, Larousse, 1991 (1987), p. 476-477.

entendu que tous ces tableaux seront montrés dans une salle à part mais faisant partie intégrante de son exposition.

Après son départ, le Père m'a fait dire par Barcelo que je pouvais rajouter un grand tableau au choix qu'il a fait et toute autre toile que je jugerais à propos. Voilà pour moi. Pour les jeunes, ça c'est vous, que si je voulais m'en occuper il accepterait tous ceux que je voudrais ajouter, il s'en remettrait à mon jugement.

C'est à ce moment que je vous ai offert, et par vous à Riopelle, d'y participer. J'ai fait la même offre à Barbeau, à Vermette. J'ai aussi pensé, sans leur en parler, à M^{me} Hamelin⁶⁰ et à Wilson⁶¹. Ce qui aurait donné une participation complète des peintres encore actifs du groupe.

Naturellement il n'est pas question que je me rende à Paris pour cette circonstance-là non plus. Toutes les œuvres du groupe auraient été réunies dans une même salle, c'est notre seule garantie.

Maintenant, si ça ne vous intéresse pas, les choses resteront comme avant, c'est-à-dire que notre participation restera incomplète, donc individuelle. Je ne rajouterai aucun nom à la liste dressée par le Père. Car la condition que je demande pour m'en occuper d'ici est que nous y soyons tous⁶².

Déçu de cette « décision », Leduc réplique en réaffirmant sa volonté et celle de Riopelle de ne pas participer à l'exposition Couturier :

Pour ce qui est de l'exposition des peintres canadiens à Paris, il est évident que nous n'en sommes pas, dans les conditions où elle s'organise. J'espère que vous comprendrez que notre point de vue est différent du vôtre et qu'il se doit d'être ainsi⁶³.

En réalité, Borduas finira bien par se rendre aux arguments de Riopelle et de Leduc et par retirer sa participation. Peut-être le désistement de Lyman y fut-il également pour quelque chose. Il ne s'en ouvrit pas à Leduc, cependant. On l'apprend indirectement par une lettre de Bruchési à Couturier, datée du 12 décembre 1947 :

Le plus grave, c'est qu'un bon nombre d'institutions et de personnes à qui vous vous êtes adressé refusent maintenant de prêter les toiles

60. Marcelle Ferron.

61. Paul Wilson, élève de Borduas à l'École du meuble.

62. Borduas à Leduc, 22 juillet 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 237-238.

63. Leduc à Borduas, 7 août 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 65.

choisies par vous. Telle est l'attitude prise notamment par la Galerie nationale d'Ottawa, la Galerie des arts de Montréal, par Lyman, Borduas et Pellan.

Comme Lyman, Borduas maintiendra ce refus par la suite, même si Pellan semble être revenu sur le sien :

La Galerie nationale et la Galerie des arts maintiennent apparemment leur refus. Il en va de même de trois ou quatre artistes ou propriétaires de toiles, dont Borduas⁶⁴.

Une dernière lettre de Bruchési à Couturier donne à penser que le projet tirait de l'aile :

Comme je vous l'ai déjà dit, la Galerie nationale d'Ottawa, la Galerie des arts de Montréal, messieurs Borduas et Lyman ne veulent pas prêter leurs œuvres, ne veulent rien envoyer. Mais il y a tous les autres. Ne pourriez-vous pas vous en contenter⁶⁵ ?

Une exposition sans la participation de Lyman, ni celle de Borduas, ni celle de ses jeunes amis n'avait plus de sens. Couturier saborda le projet et l'exposition n'eut jamais lieu.

Les surréalistes

Comme on pense bien, le projet avorté du père Couturier n'occupa pas l'avant-scène à Paris. Les surréalistes y firent plus de bruit et leurs agissements intéressèrent bien plus nos jeunes exilés que l'affaire Couturier, qu'ils eurent vite fait de classer.

Breton s'était manifesté pour la première fois depuis son retour d'Amérique, le 26 mai 1946, à une soirée-bénéfice organisée par Jean Paulhan et Arthur Adamov, le 7 juin suivant, au Théâtre Sarah-Bernhardt en faveur d'Antonin Artaud qui venait de sortir de l'hôpital psychiatrique de Rodez⁶⁶. Ni Riopelle ni Leduc n'étaient à Paris à ce moment et n'ont pu assister à cette conférence. Étaient-ils présents le 13 janvier 1947 à la conférence d'Artaud au Théâtre du Vieux-Colombier ? Riopelle venait

64. Archives du père Marie-Alain Couturier, Paris : lettre de Jean Bruchési à Couturier, 19 décembre 1947, C-9D24.

65. Archives du père Marie-Alain Couturier, Paris : lettre de Jean Bruchési à Couturier, 21 janvier 1948, C-9D33.

66. André Breton, « Hommage à Antonin Artaud », *La clé des champs*, ouvr. cité, p. 83-86 ; repris dans José Pierre, ouvr. cité, p. 24-25.

alors tout juste d'arriver à Paris, Leduc n'y était pas encore. Si Riopelle y était, il est curieux qu'il n'en ait pas parlé à Borduas, à qui il écrit le 14 janvier 1947, donc le lendemain de l'événement. Chose certaine, Artaud devint une admiration de Riopelle. Il a été très clair là-dessus dans des interviews récents. Voici, par exemple, ce qu'il déclarait à Véronique Gagnon :

Moi, mon grand personnage, c'était Artaud. On ne peut être à la fois pro-Artaud et pro-Breton. Les surréalistes, les stalinien, tous ceux qui font de la politique, c'est de la rigolade. Leur révolution ? Une tempête dans un verre d'eau⁶⁷.

Dans une autre interview accordée à Jean-Marie Tasset du *Figaro*, qui lui demandait si sa rencontre avec Breton avait été difficile, il répondait : « Pas du tout. Breton m'aimait bien. Moi, j'avais de la considération pour lui. Mais son caractère autoritaire était insupportable. Son attitude avec Artaud a été odieuse⁶⁸. » Riopelle ignorait-il certains faits ? Car, s'il y a bien eu rupture entre Breton et Artaud, cette rupture remontait au temps où les surréalistes lui reprochèrent son métier d'acteur et Breton, d'avoir mis en scène *Le songe*, un drame « bourgeois » de Strindberg. Cela nous reporterait en novembre 1926. Entre-temps, Breton et Artaud s'étaient bel et bien réconciliés. Durant son long séjour à Rodez, Artaud s'était persuadé que Breton avait perdu la vie « sous les balles des mitrailleuses de la police » en voulant empêcher « par la force » son internement même si, mystérieusement, il était toujours vivant. Breton avait bien tenté, avec tous les ménagements possibles, de le dissuader de cette idée délirante, mais sans trop de succès, Artaud, ému jusqu'aux larmes, y ayant vu la preuve qu'« on » avait réussi à lui voler jusqu'à ses souvenirs de ce qui s'était passé⁶⁹.

En réalité, l'opposition Artaud-Breton à laquelle Riopelle faisait allusion est beaucoup plus fondamentale que ces histoires de rupture et de réconciliation pourraient le donner à penser. Artaud symbolise à nos yeux cet autre versant du surréalisme, récemment exploré par Hal Foster⁷⁰, auquel Breton a toujours senti le besoin de résister. On pourrait

67. Véronique Gagnon, « Le capitaine Riopelle », *Clin d'œil*, novembre 1993, p. 55.

68. Jean-Marie Tasset, « Le solitaire de Sainte-Marguerite », *Le Figaro*, Paris, 19 mai 1994.

69. André Breton, « Hommage à Antonin Artaud », dans José Pierre, ouvr. cité, p. 24-25.

70. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

parler de cet « appel du néant » ou, en termes freudiens, de ce « désir de mort » qui a fasciné Artaud, Georges Bataille et certains surréalistes, mais qui a inquiété Breton rejetant toute « perversion » et inquiet de tout ce qui allait « au-delà du principe du plaisir » dans une direction destructrice. Or qu'est-ce qui a fasciné Riopelle chez Artaud ? On pourrait dire : la perversion de l'esprit. De l'entretien qu'elle eut avec lui en février 1987, Lise Gauvin rapporte des propos de Riopelle sur Artaud qui éclairent tout à fait les raisons de cet engouement :

J'ai vécu dans le milieu autour d'Artaud que Breton n'aimait pas du tout. Artaud était très gênant. Il était à Rodez, sortait de Rodez sous l'influence de sa famille, se convertissait au catholicisme à peu près six fois par an ou trois fois quand il sortait... Alors Breton ne pouvait supporter cette idée ; Artaud était un illuminé total [...]. C'était difficile pour un groupe qui disait avoir une pensée commune la présence d'un type comme Artaud. Ça devenait gênant. Un type qui se contredisait complètement, tout le temps⁷¹.

Par contre, la correspondance de Leduc avec Abellio, sur laquelle nous reviendrons, récemment révélée par Lise Gauvin, comporte, dans une lettre datée du 24 avril 1949, un important passage sur Artaud qui montre bien que Leduc avait parfaitement compris l'enjeu de la pensée d'Artaud et ne lui donnait pas un accord aussi total que Riopelle :

Antonin Artaud ! Voilà un sujet sur lequel j'aurais voulu vous questionner le premier⁷². À la fois, il m'enthousiasme, m'envoûte et m'inquiète. L'inégalité déroutante de son œuvre, sa constante contradiction rendent pour le moins difficile son harmonieuse portée sociale. Pour moi, Artaud est la figure tragique de notre état de civilisation, chargé de catastrophes, il en marque la fin !

De rares textes nous orientent vers l'organisation de l'avenir. « L'Homme va retrouver sa stature. Et qu'il la retrouvera contre les Hommes. Cela veut dire aussi qu'un Homme va réimposer le Surnaturel. Puisque le Surnaturel est la raison d'être de l'homme. Et que l'homme a trahi le Surnaturel. » Mais l'accent semble toujours porté sur la destruction, la cruauté, l'anarchie.

71. Lise Gauvin, « Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires ? », *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995, p. 17.

72. Abellio l'avait interrogé à son sujet, dans une lettre précédente.

De la négation absolue il a abouti à « l'infinie pureté ». Il se connaît parfaitement dans « Les nouvelles révélations de l'être » : — « Et l'image de la folie du monde s'est incarnée dans un torturé. »

Il appartient à d'autres de poser les jalons d'une hiérarchie sociale harmonieuse.

Artaud nous laisse la trace du dépouillement dans la conquête de l'inaccessible. — Mort du monde.

Le « monde » a déjà commencé le gauchissement de sa pensée.

Mais où sont donc ceux qui, par d'autres voies de l'illumination préparent l'équilibre futur et prochain de l'homme⁷³ ?

Quoi qu'il en soit, Riopelle et Leduc allaient bientôt entrer dans le vif des débats qui secouèrent les surréalistes d'après-guerre. Si, de Montréal, on pouvait avoir l'impression (fausse, d'ailleurs) que le surréalisme n'était contesté que par la droite, on ne tarderait pas à comprendre — Leduc surtout — qu'il n'en était rien à Paris. Au printemps 1947, le surréalisme allait subir les attaques successives de Tristan Tzara, de Jean-Paul Sartre et de quelques penseurs inféodés au PCF, tels Roger Vailland, l'auteur de *Drôle de jeu*, qui lui avait valu le prix Interallié en décembre 1945, et le philosophe Henri Lefebvre.

Le 11 avril 1947, Tzara prononça une conférence à la Sorbonne intitulée *Le surréalisme et l'après-guerre*⁷⁴, à laquelle Breton assista. Pour Tzara, qui était juif, et ses amis, la grande épreuve avait été l'Occupation, période durant laquelle non seulement les surréalistes avaient brillé par leur absence, mais les « inventions surréalistes » s'étaient montrées particulièrement inoffensives et gratuites. Tzara commençait par se demander à haute voix :

[...] qu'est aujourd'hui le surréalisme et comment se justifie-t-il historiquement, quand nous savons qu'il a été absent de cette guerre, absent de nos cœurs et de notre action pendant l'Occupation qui, inutile d'insister, a profondément affecté nos façons de réagir et celles de comprendre la réalité⁷⁵ ?

73. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 217-219.

74. Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, conférence donnée en 1947, publiée plus tard chez Nagel, coll. « Littérature », 1966.

75. *Ibid.*, p. 28.

Ce jugement était sévère. Certes, il visait parmi les surréalistes ceux qui comme Breton avaient choisi l'exil, mais c'était faire peu de cas des surréalistes comme Noël Arnaud et Jean-François Chabrun, de l'admirable groupe La Main à plume, qui avaient œuvré sous l'Occupation et dont plusieurs membres y avaient même perdu la vie⁷⁶. Qu'avaient produit les surréalistes en exil ? Pas grand-chose en vérité ! s'écriait Tzara :

Le seul organe du surréalisme pouvant paraître librement pendant la guerre fut VVV, dont quatre très luxueux numéros ont été publiés à New York. On n'y trouve pas la moindre allusion à la situation précaire faite à ceux qui, pendant l'Occupation nazie, avaient d'autres soucis que de participer à des concours et des jeux surréalistes dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils étaient inoffensifs. Dans un des numéros, qui contient effectivement un morceau de grillage, on demande : « Quelles sensations ressentez-vous, en mettant une main à plat contre le grillage et l'autre du côté opposé, et lorsqu'elles se touchent, en les faisant glisser de haut en bas ? » Même sous forme de rébus, le lecteur de la revue n'y découvrirait pas un jeu d'images ou de paroles relatif à la guerre ou à l'Occupation. À moins que le concours cité n'ait eu en vue l'expérience acquise dans les camps de concentration par les prisonniers, qui, en fait de grillages, étaient devenus de véritables spécialistes⁷⁷ !

Tzara concluait donc que « le surréalisme en tant qu'école a fini de jouer un rôle sur le plan théorique » et qu'il n'apportait plus la moindre « réponse indispensable aux questions qui se posent », même si « sur le plan esthétique son influence est encore très grande ». Et cette influence, qui s'étendait à la mode, à la publicité, au décor, contredisait ses « intentions initiales » et lui enlevait tout pouvoir de scandaliser⁷⁸.

Au dire de Pastoureau, cette conférence avait été prononcée « au nom d'ex-surréalistes qui, de 1932 à 1945, ont rallié purement et simplement le Parti communiste sinon son idéologie artistique dite réaliste socialiste : Aragon, Éluard, Sadoul lui-même, Roger Vailland, André Stil, Jean Marcenac. J'en oublie⁷⁹ ». Breton interrompit violemment la conférence de Tzara — l'idée avancée par Tzara que le surréalisme n'avait qu'à céder

76. Voir Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table ronde, 1982.

77. Tristan Tzara, *ouvr. cité*, p. 77-78.

78. *Ibid.*, p. 32.

79. Henri Jones, *Le surréalisme ignoré : avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau — Le surréalisme de l'après-guerre, 1946-1950*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969, p. 98.

la place au communisme lui était particulièrement abominable — et il sortit de la salle, entraînant avec lui quelques personnes du public. Pastoureau, qui s'y trouvait, a rapporté le témoignage de Jean Marcenac, qui affirmait que « des coups auraient été échangés⁸⁰ » !

Curieusement, dans *Le surréalisme de l'après-guerre, 1946-1950*, Pastoureau, qui faisait une place à la conférence de Tzara, oublie complètement la seconde attaque subie par le surréalisme d'alors, celle de Jean-Paul Sartre, pourtant plus virulente encore.

Jean-Paul Sartre publiait en mai 1947, dans *Les Temps modernes*⁸¹, un article dont il fera le chapitre IV de son livre *Qu'est-ce que la littérature?*⁸² Il y dénonçait ce que l'on pourrait appeler la contradiction interne du surréalisme.

Sartre commençait par dire que le surréalisme visait d'abord à l'abolition de la subjectivité : « La conscience est bourgeoise, le Moi est bourgeois : la Négativité doit s'exercer en premier lieu sur cette Nature, qui n'est, comme dit Pascal, qu'une première coutume⁸³. »

Le subjectif apparaît, explique Sartre, dès que nous percevons que « nos pensées, nos émotions, nos volontés viennent de nous, dans le moment qu'elles apparaissent ». Nous sommes à la fois certains qu'elles viennent de nous et que le monde extérieur ne se règle pas sur elles. Cette « humble certitude » est rejetée par les surréalistes « à la fois par les limites qu'elle nous assigne et les responsabilités qu'elle nous confère. Tous les moyens [...] sont bons pour échapper à la conscience de soi ».

Le surréalisme applaudit à la psychanalyse parce qu'elle présente la conscience comme envahie par l'inconscient qui, lui, vient du passé refoulé, de l'enfance, d'un état du moi sur lequel elle n'a plus de contrôle.

Le surréalisme rejette le travail « parce que le travail implique hypothèse, conjectures, responsabilité, donc perpétuel recours au subjectif ». Sartre explique que :

L'écriture automatique est avant tout la destruction de la subjectivité. Lorsque nous nous y essayons, nous sommes traversés spasmodiquement par des caillots qui nous déchirent, dont nous ignorons la provenance, que nous ne connaissons pas avant qu'ils aient pris place dans le monde des objets et qu'il faut percevoir alors avec des yeux étrangers.

80. *Ibid.*, p. 99.

81. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? (IV) », *Les Temps modernes*, vol. II, n° 20, 1947, p. 1410-1429.

82. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.

83. Nous renvoyons aux pages des *Temps modernes*; ici, p. 1419.

Le surréalisme est aussi traversé, poursuit Sartre, par un courant qui vise à la destruction de l'objectivité. « Il s'agit de faire éclater le monde. » Dieu merci, pas pour vrai ! Symboliquement seulement. L'exemple type de ce genre d'opération, nous le trouvons dans *Why not sneeze Rose Sélavy*, 1921, de Duchamp, où les carrés de sucre, qui en réalité sont taillés dans le marbre, se révèlent plus pesants qu'on ne le croit en les voyant. L'observateur de cette œuvre devrait expérimenter, « dans une intuition fulgurante », au moment où il soulève la cage à sucre, « la destruction de l'essence objective du sucre par elle-même ». On entend lui procurer une sorte de « déception de tout l'être », analogue au malaise créé par les farces-atrappes : « la cuillère qui fond brusquement dans la tasse de thé, [...] le sucre [...] qui] remonte à la surface et flotte ». Chaque œuvre surréaliste produit cette sorte d'éclatement dans la conscience comme autant de « trous d'évier par quoi l'univers entier va se vider ». L'exemple majeur de ce procédé, c'est la méthode paranoïa-critique de Dali, qui contribue, comme dirait Breton, « au discrédit total du monde de la réalité ». L'objectif se détruit et renvoie soudain au subjectif, puisqu'on se plaît à « tenir les images mêmes du monde extérieur pour instables et transitoires » et à « les mettre au service de la réalité de notre esprit ». Le subjectif s'effondre à son tour et laisse paraître, derrière lui, une mystérieuse objectivité. Sartre conclut :

Tout cela sans qu'une seule destruction réelle ait été seulement amorcée. Bien au contraire : au moyen de l'annulation symbolique du moi par les sommeils et l'écriture automatique, de l'annulation symbolique des objets par la production d'objectivités évanescences, de l'annulation symbolique du langage par production de sens aberrants, de la destruction de la peinture par la peinture et de la littérature par la littérature, le surréalisme poursuit cette curieuse entreprise de réaliser le néant par trop-plein d'être. C'est toujours en *créant* [...] qu'il détruit.

Pour finir, il fait beaucoup de peinture et noircit beaucoup de papier, mais il ne détruit jamais rien pour de vrai.

En réalité, le monde est simplement mis entre parenthèses (*époque*) et l'artiste surréaliste, n'ayant effectué sa destruction qu'en esprit, peut se laisser aller à son « immense amour du monde » et retrouver son statut d'artiste et de parasite dans la société bourgeoise.

Quand Breton déclarait, à la fin de son *Discours au Congrès des écrivains*, en 1935 : « "Transformer le monde", a dit Marx. "Changer la vie", a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »,

il tenait une position essentiellement bourgeoise, dit Sartre. Car du point de vue marxiste, il importe de savoir quel mot d'ordre passe avant l'autre. En réalité, on le sait, on ne peut espérer changer la vie, donc les sentiments et les pensées, que si l'on a d'abord transformé le monde, c'est-à-dire changé la société, aboli l'exploitation de l'homme par l'homme.

Aussi, rien de plus loin du monde ouvrier que l'artiste surréaliste. Quand Breton souhaite le brouillage de toutes les catégories, vie et mort, réel et imaginaire, passé et futur, communicable et incommunicable, bas et haut... il tient un langage qui est à cent lieues du langage de l'action révolutionnaire, qui justement a besoin de distinguer précisément ces catégories pour fonctionner.

Sartre conclut en dénonçant comme superficielle et « théorique » l'alliance que les surréalistes ont parfois faite avec le Parti communiste. Il ne pouvait s'agir, du point de vue du Parti, que d'une alliance temporaire, en autant que la négativité surréaliste contribue à désagréger la classe bourgeoise. Car la négativité communiste n'est pas une fin en soi comme chez les surréalistes, mais seulement une étape précédant la construction d'un monde meilleur.

Sartre rejoignait donc pour l'essentiel les positions de Tzara, au nom de la gauche marxiste. Roger Vaillant, de son côté, publiait ce que José Pierre appellera « une fielleuse brochure intitulée *Le surréalisme contre la Révolution* (Éditeurs français réunis) ». Il s'agissait d'un écrit émanant du groupe des surréalistes révolutionnaires (Christian Dotremont et Noël Arnaud). Henri Lefebvre, quant à lui, examinait le surréalisme « à la lumière du matérialisme dialectique », dans le premier chapitre de sa *Critique de la vie quotidienne* (Grasset)⁸⁴. Il va sans dire que toutes ces attaques ne pouvaient rester sans réponses.

En mai 1947, le groupe surréaliste *Cause* était fondé en opposition au Parti communiste, qui était en grande partie à l'origine de ces attaques. Son comité⁸⁵ préparait et adressait à tous ceux qui étaient liés de près ou de loin au surréalisme, sauf ceux qui étaient ostensiblement devenus membres du PC, un questionnaire qui devait servir à la rédaction d'un manifeste de rupture avec toute organisation de parti.

84. Voir José Pierre, ouvr. cité, p. 318.

85. Le secrétariat du groupe en France était composé de Sarane Alexandrian, Georges Henein et Henri Pastoureau et était sis au 10, rue Rosenwald, Paris XV^e.

1. Qu'attendez-vous au juste, à l'heure présente, du surréalisme?
2. Dans quel domaine particulier estimez-vous que le surréalisme ait intérêt à exercer son action et par quels moyens?
3. Quelle est votre position à l'égard de la volonté révolutionnaire de « changer le monde »?
4. Estimez-vous, sur le plan politique, que la fin justifie tous les moyens?
5. Quelles possibilités d'action sur le réel accordez-vous à l'amour?
6. Croyez-vous qu'une religion passée ou future puisse apporter quelque secours à l'homme?
7. Quelle confiance êtes-vous porté à faire aux moyens rationnels de connaissance?
8. Quelle valeur prêtez-vous à l'expression littéraire ou plastique et quelle part lui faites-vous dans votre activité⁸⁶?

Ce projet se voulait indirectement une réplique à la conférence de Tristan Tzara, mais surtout à l'article de Sartre dans *Les Temps modernes*. Ce projet aboutira à la rédaction du manifeste *Rupture inaugurale*, dans lequel Sartre, sinon Tzara, est explicitement pris à partie.

Comme l'a indiqué Henri Pastoureau, l'enquête de *Cause*

[...] ne suscite pas que des adhésions mais aussi de la concurrence. La question des rapports de l'action politique et de l'expérimentation poétique et plastique est, au nom du groupe [...] « surréaliste révolutionnaire », posée par Noël Arnaud, Yves Battistini, Raymond Daussy et Édouard Jaguer à une clientèle qui est à peu près la même que la nôtre et qui est conviée à une réunion d'information le samedi 31 mai à 15 heures, au café Louis, 97, boul. Saint-Michel⁸⁷.

Ceux-ci croient en effet qu'il est plus que jamais nécessaire de « constituer une instance surréaliste révolutionnaire ». L'écrivain Hubert Juin — d'origine belge, mais vivant à Paris — réclame même que cette instance soit créée avant la grande exposition surréaliste qui se prépare pour l'été⁸⁸.

Le 31 mai 1947 avait donc lieu, au café Louis, 97, boulevard Saint-Michel, une réunion des surréalistes révolutionnaires et de leurs invités :

15 participants: Noël Arnaud, Bancquart, Yves Battistini, Jean-Louis Bédouin, Lucien Biton, Raymond Daussy, Pierre Dumouchel et sa femme, Aline Gagnaire, Édouard Jaguer, Jerzy Kujawski, Félix Labisse,

86. Dans José Pierre, ouvr. cité, p. 319.

87. Henri Jones, ouvr. cité, p. 100.

88. Jean-Pierre Duquette, ouvr. cité, p. 51.

Fernand Leduc, Poujet, Clovis Trouille. Se sont excusés Jean Atlan, Jean Dewasne, Christian Dotremont, Lucien Justet, Jean-Paul Riopelle et Jacques Hérold⁸⁹.

Riopelle n'assista donc pas à cette réunion du 31 mai. Notons par contre la présence de Leduc. « Je chercherai des liens ailleurs », avait-il dit. Il avait tenu parole. Le Pierre Dumouchel dont il est aussi question est un médecin et collectionneur qui vivait à Paris⁹⁰ et n'a donc rien à voir avec Albert Dumouchel, le père de la gravure au Québec.

Enfin, le 14 juin 1947, se tenait une nouvelle réunion du groupe surréaliste révolutionnaire, à laquelle Leduc assista. On apprend indirectement ce dont il y a été question par une lettre de Leduc, adressée aux «surréalistes révolutionnaires», le 17 juin 1947⁹¹. On y avait discuté essentiellement du « projet possible d'un manifeste », qui devait s'intituler « Pour déséquivoquer l'action des surréalistes en France » et dans lequel le groupe aurait voulu faire cesser l'équivoque dans laquelle Breton avait toujours entretenu, selon lui, les rapports entre le surréalisme et l'action politique révolutionnaire et marxiste. En proclamant son désir d'apporter son « aide totale et inconditionnelle au Parti... », le groupe des dissidents entendait faire cesser cette équivoque.

Il semble que ce projet de manifeste n'eut pas l'heur d'emporter l'assentiment général : « Tous avons réservé notre signature, écrit Leduc, par conséquent notre approbation, après la lecture individuelle du texte, laquelle n'eut pas lieu à cette réunion. » Les objections qu'il soulevait étaient nombreuses. Celles de Leduc sont connues.

Autant on accuse Breton et le surréalisme, soutenait Leduc, d'« avoir perdu sa position révolutionnaire », autant on n'a pas l'air de penser que le même sort pourrait éventuellement menacer le Parti, si on n'exerçait pas à son endroit la même vigilance critique. Il faudrait au contraire avoir la même « rigueur... pour juger l'expérimentation poétique et l'action politique ».

On avance de surcroît que le surréalisme de Breton serait apolitique par définition. Cela paraît inacceptable à Leduc, le cas québécois étant là

89. Henri Jones, ouvr. cité, p. 101.

90. C'est lui qui possédait *Pharmacie* de Marcel Duchamp. Voir Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, *État Données : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, deuxième impression du *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299 et 300, avril-septembre 1969, augmenté d'une postface d'Anne d'Harnoncourt, 1973, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 25 et n. 41.

91. André Beaudet, ouvr. cité, p. 54-57.

pour le montrer. Ce qui devrait exister, c'est une constante orientation de l'action politique par l'expérimentation poétique lui servant pour ainsi dire de phare.

Même si l'on voulait se convaincre que le marxisme est la seule solution de rechange valable au capitalisme, on ne réussira pas la « transformation équitable du monde » sans que les « poètes » (savants ou artistes) y maintiennent « les ferments rénovateurs nécessaires à sa transformation ».

Les déclarations de fidélité à la ligne du Parti, enfin, ne pouvaient que mettre Leduc sur ses gardes. En fait de dogmatisme, il en avait vu d'autres. Avoir « la foi en une discipline⁹² impeccable, infallible, est déjà un nouveau conformisme ». Bien plus, déclarait-il, « il est matériellement impossible d'engager une seule parcelle de son avenir ».

Il terminait sa lettre non pas en annonçant qu'il ne pouvait se rendre à la réunion prévue pour le samedi suivant, mais en sollicitant que le groupe le tienne au courant de ses activités. Il semble que la lettre de Leduc eut un certain effet. Yves Battistini, qui agissait comme secrétaire de séance, rapporte qu'on en fit lecture à ce moment : « Cette lecture paraît aux camarades trop importante pour être discutée sans examen préalable : la discussion en est donc renvoyée à la séance prochaine, après que sa publication dans le présent compte rendu en aura permis l'étude. »

Comme Leduc ne se rendra plus aux séances du groupe des surréalistes révolutionnaires, il est difficile de savoir ce qui est ressorti de ces « discussions » et « études »⁹³.

On le voit, Riopelle et Leduc étaient loin d'ignorer les débats qui divisaient les surréalistes en France. Malgré tout, la correspondance contemporaine de ces événements avec leurs amis montréalais révèle que la possibilité d'exposer à Paris occupait la première place dans leurs préoccupations. En mai, les Riopelle étaient revenus d'un voyage en Italie. Il était temps de s'occuper de l'exposition de la Galerie du Luxembourg, 15, rue Gay-Lussac, à Paris. Leduc en informait Borduas le 15 mai 1947 :

Jean-Paul et Françoise sont de retour d'Italie après un merveilleux voyage... J'ai profité de son retour pour pousser l'organisation de notre exposition qui se tiendra à la Galerie du Luxembourg (jeune galerie d'avant-garde) du 19 juin au 14 juillet. — Ce n'est plus un projet. — L'offre nous a été faite de représenter le groupe. — Évidemment l'apport est assez dissemblable. — Nous exposerons de préférence dessins et

92. Pour « doctrine », comme souvent dans les textes automatistes.

93. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 235-236, n. 86.

aquarelles (la galerie est petite). Nous essaierons de rendre justice à tous dans la mesure du possible. — De Barbeau nous n'avons qu'une chose. — De Pierre [Gauvreau], rien... Vous aurez trois choses — deux gouaches et l'huile de Riopelle. — Le choix définitif se fera vendredi. — La présentation possible par Cassou. — La publication sera soignée. Nous verrons bien les résultats. Malheureusement à peu près rien ne se vend à Paris en ce moment. Enfin vous verrez la critique. — La galerie nous propose à Jean-Paul et à moi de signer un contrat pour le premier choix et l'achat de nos toiles, et l'assurance d'une exposition particulière et participation de groupe annuellement. — C'est tout de même encourageant après deux mois à Paris. — Je dois cette chance à Thérèse par Miguel Laforest... Ce dernier fait beaucoup pour notre publicité⁹⁴.

C'est ce qui se passera, à quelques détails près. Les dates de l'exposition seront décalées d'une journée et c'est Léon Degand plutôt que Jean Cassou qui écrira la préface de l'exposition.

Le 17 juin 1947, donc le même jour qu'il achevait de rédiger sa lettre aux surréalistes révolutionnaires, Leduc tenait Borduas au courant des développements :

Ici l'organisation en vue de notre exposition est notre principale activité. [...] Donc un grand prévernissage à notre exposition s'annonce pour jeudi le 19 juin. — Toute la presse est convoquée et les autorités de la littérature et de la peinture. Nous avons bien hâte de connaître l'opinion du public. L'ambassade du Canada sera représentée par M. et M^{me} Beaulieu qui tiennent à amener l'abbé Morel, propagandiste de l'art de Picasso. Donc il y aura de la haute gomme.

L'intéressant est que nous espérons malgré les difficultés monter une exposition assez homogène et variée. — M^{me} Beaulieu nous a offert la gouache qu'elle a de vous, de sorte que vous aurez deux grandes gouaches, une petite et l'huile des Riopelle. — Toutes les œuvres n'auront pour cadre que des baguettes, nous espérons ainsi alléger la salle qui [est] assez petite et donner une unité de présentation. — Nous avons déjà fait un premier essayage de sorte que nous comptons avoir suffisamment de temps pour soigner la présentation. — Nous avons deux jours pour monter l'exposition. — Nous avons eu passablement de difficultés pour les questions d'imprimerie : comme partout ailleurs les imprimeurs connaissent leur métier et savent quoi faire. — De sorte que nous avons une invitation et un panneau-réclame simplement « corrects » tandis que nous aurions préféré quelque chose d'un peu plus émancipé. — Pour ce qui est du titre nous n'en sommes pas respon-

94. *Ibid.*, p. 50.

sables — il en fallait un à tout prix, c'était encore le plus englobant. — Nous avons pensé également tout mettre en vente, ce qui veut dire nos propres collections. Nous croyons que c'est la seule façon de faire un test qui nous renseigne, donc si nous vendons vos choses, vous nous conserverez pour le montant une œuvre à votre choix. — Nous nous entendrons bien apparemment, il y aura sûrement une critique dans *Les Lettres françaises* et une autre avec photos dans *Arts*. — À Montréal Guy Viau prépare un article pour *Notre temps*, il sera accompagné des observations des journaux français. — Nous aurons une page complète. — Il est malheureux que nous ne soyons pas tous ensemble au cocktail, car il y aura cocktail et la verve française⁹⁵.

Les automatistes à la Galerie du Luxembourg

Le 19 juin, un prévernissage ouvrait officiellement l'exposition *Automatisme*, à la Galerie du Luxembourg, au 15, rue Gay-Lussac, qui dura jusqu'au 13 juillet. Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle exposaient. Autrement dit, le groupe sans Pierre Gauvreau. Le carton d'invitation comportait quelques lignes de Léon Degand :

Automatisme? Plus exactement: soumission avantageuse aux sollicitations de la spontanéité, de l'indiscipline picturale, du hasard technique, du romantisme du pinceau, des débordements du lyrisme. Car telle est la règle d'or que découvrirent, sans maître et loin des foules, mais non sans lucidité, ces Canadiens nouveaux⁹⁶.

On peut se demander si ces lignes n'étaient pas quelque peu ironiques. Degand s'était fait le grand défenseur de l'abstraction géométrique et ne devait pas apprécier plus que de raison toutes les « qualités » qu'il prête à ces « Canadiens nouveaux ».

Le carton d'invitation donne ensuite la liste des œuvres, mais sous un mode sibyllin qui a été la source de quelques confusions:

- N° 1 — aquarelle
- N° 2 — huile, 3-4 — gouaches
- N° 5-6 — dessins, encres
- N° 11-12 — huiles, 21-22 — fusains
- N° 31-32 — dessins, encres
- N° 41-42 — huiles, 51-52 — aquarelles.

95. *Ibid.*, p. 51-52.

96. Carton d'invitation. Centre de recherche en art canadien, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

Tenant compte de l'habitude des membres du groupe de se présenter par ordre alphabétique, on comprend que le n° 1 était l'unique aquarelle de Barbeau, déjà mentionnée par Leduc ; que les n°s 2, 3 et 4 désignaient les œuvres de Borduas ; les n°s 5 et 6, les dessins de Fauteux ; les n°s 11 et 12, 21 et 22, les œuvres de Leduc ; les n°s 31 et 32, les dessins de Mousseau, dont un, qui avait illustré *Les sables du rêve* de Thérèse Renaud, fut utilisé pour l'affiche de l'exposition ; et que Riopelle y avait les n°s 41 et 42, 51 et 52, donc quatre œuvres. Les noms des artistes paraissent d'ailleurs dans cet ordre sur le même carton d'invitation. Si l'on s'en tient à cette liste, il faudrait conclure que l'exposition ne comportait que seize œuvres... et non cinquante-deux comme l'ont affirmé Raymond Grenier⁹⁷ et d'autres à sa suite.

Le contact avec les directeurs de la galerie, Éva Philippe et Gérard Jarlot, avait été fait par Frantz⁹⁸ Laforest d'abord, puis par Thérèse Renaud. Laforest avait été étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal et Louise Renaud, qui l'avait connu là, en parlait comme d'un étudiant spécialement amusant — « le plus fou de la bande ». Peu après son arrivée, Thérèse Renaud s'était rendue à l'ambassade du Canada pour une réception. C'est à cette occasion qu'elle rencontra Frantz Laforest pour la première fois à Paris. Or, il se trouva qu'il connaissait déjà Éva Philippe, qui venait d'ouvrir sa galerie et qui était déterminée à exposer des artistes de l'avant-garde. Bien plus, elle était alors à la recherche d'artistes à exposer. Les deux amis lui proposèrent une exposition de groupe de jeunes Canadiens, ce qu'elle accepta.

Comment l'exposition fut-elle reçue par la presse ? La réaction ne fut évidemment pas la même à Montréal qu'à Paris. Comme on pouvait s'y attendre, la presse montréalaise exprima une certaine fierté de voir des jeunes compatriotes « réussir » à Paris. Dès le 27 mai, Raymond Grenier annonçait l'événement :

Les amis de l'art canadien des deux côtés de l'Atlantique peuvent marquer d'une pierre blanche la date du 19 juin prochain. Ce jour-là, en effet, aura lieu le vernissage de la première exposition de peinture canadienne en France depuis la Libération. L'exposition sera avant tout un témoignage vivant, un véritable manifeste pictural de la jeune école

97. Raymond Grenier, « Succès des peintres de Montréal à Paris », *La Presse*, 21 juin 1947, p. 49. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 43, parle encore d'une « cinquantaine d'œuvres ».

98. Parfois désigné comme Miguel.

de Montréal, qui depuis quelques années en compagnie du bon maître Borduas fait un si remarquable travail de prospection artistique⁹⁹.

Personne n'est nommé, sauf Borduas. L'exposition n'est pas définie comme une exposition de groupe, mais comme une exposition canadienne et, curieusement, toute la peinture canadienne d'avant-garde est mise sous l'aile de Borduas. Quelques jours plus tard, Raymond Grenier rendait compte de cette « première exposition canadienne depuis la Libération ». Il s'agissait d'un bref communiqué dans lequel les commentaires sur les œuvres de chacun étaient des plus succincts :

Les aquarelles de Riopelle et ses huiles ont retenu l'attention, de même qu'une magnifique huile sur fond vert de Leduc. Un Borduas a également étonné. Barbeau et Fauteux avaient aussi leurs admirateurs, le premier grâce à une belle aquarelle, et le second, à deux dessins et encres. Le seul regret que provoque cette exposition c'est que les communications difficiles n'aient pas permis aux membres du groupe qui sont encore à Montréal d'envoyer une contribution plus importante. Le succès des dessins de Mousseau par exemple a fait regretter l'absence de ses huiles. Et on aurait voulu voir au moins un Pierre Gauvreau dont tous les Canadiens présents au vernissage, Riopelle, Leduc, Daudelin, Viau, Soucy, Roux¹⁰⁰, M. et M^{me} Beaulieu, ont regretté l'absence¹⁰¹.

Il faut attendre le 1^{er} juillet pour trouver une véritable critique sous la plume d'un chroniqueur canadien, habitant à Paris. Malheureusement, il ne signe pas¹⁰². Il croit que les critiques évitent de regarder les œuvres et se contentent d'ergoter sur l'« automatisme » :

Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse ? Peut-être que Riopelle et Leduc auraient mieux fait d'intituler leur exposition « peinture » ? Dans tous les pays du monde, les provocations incitent surtout à l'incompréhension.

Le plus loué de ce groupe semble être Riopelle, qui compose avec une fougue contenue de grandes et libres dégoulinades de couleurs et surtout des aquarelles rehaussées d'encre de Chine, qui marquent un esprit plus libre et plus émouvant dans la mesure où un tel art peut révéler une tension, un moment de l'esprit.

99. Raymond Grenier, « Exposition à Paris », *La Presse*, 27 mai 1947, p. 8.

100. Probablement pour Marcel Rioux, qui, on le verra, était sur place à ce moment.

101. Raymond Grenier, « Succès des peintres de Montréal à Paris », art. cité, p. 49.

102. S'agit-il de Raymond Grenier, encore une fois ?

Mais Barbeau, dans l'œuvre duquel on retrouverait plus facilement les souvenirs d'un paysage, expose aussi quelques peintures intéressantes¹⁰³. On distinguerait assez facilement en elles un tempérament assez romantique. Leduc peut être dit peintre des « explosions ». Ses toiles suggèrent volontiers, au regard habitué à la terre, une image de cataclysme. Enfin il y a Borduas peignant des gisements étranges, Fauteux qui paraît chercher un dessin encore plus purement imaginatif, et enfin Mousseau qui nous donne une idée d'être inhumain¹⁰⁴.

D'autres critiques sont publiées au même moment dans les principaux journaux montréalais. L'article de Guy Viau était assez ambivalent. Il commençait par repousser l'appellation d'« automatisme », comme un pis-aller, la qualifiant de « terme imprécis et limité pour qualifier cette utilisation, commune à tous les peintres, des suggestions de la matière, des trouvailles de hasard, des formes qui naissent sur une toile sans préméditation ». Un peu plus, il faisait de l'automatisme un synonyme de la *painterliness*. Comme si cela n'était déjà pas assez, il avouait un peu plus loin ne voir « rien d'autre dans le mot *automatisme* que la volonté de faire table rase des procédés et préjugés pour exprimer librement une pensée qui s'avère toute fraîcheur et spontanéité ». À ce compte, Renoir serait un peintre automatiste ! « Pas un système, mais une méthode de travail, un métier sans cesse renouvelé, exigé par une pensée inédite. » Nous verrons ce que Leduc pensait de cette définition.

Par contre, la revue des exposants que fait ensuite Guy Viau est nuancée. Elle comporte une description des œuvres assez précise pour qu'on puisse y reconnaître sinon les œuvres elles-mêmes du moins leur style, connu par ailleurs. Il commence par l'œuvre de Leduc, qu'il connaissait particulièrement bien :

L'expérience de Leduc est [...] révélatrice. La plus ancienne des œuvres qu'il expose ici est un fusain, techniquement impeccable, mais dépourvu de respiration. Il n'implique pas une analogie profonde entre sa loi propre et les lois de l'univers. Là, l'espace est artificiel. C'était l'époque où Leduc séchait des heures et des heures devant une feuille blanche. Par réaction, il se mit à patauger dans la matière, comptant davantage, semble-t-il, sur le hasard que sur lui-même, désireux de réprouver sa science de la peinture qui est grande, mais qui, détachée de la vie, viciait les sources de son inspiration. Il avait compris qu'il faut partir de la

103. Nous savons que Barbeau n'avait qu'une œuvre.

104. Anonyme, « Commentaires sur "l'école Borduas" exposant à Paris », *La Presse*, 1^{er} juillet 1947, p. 10. Cet anonyme a copié mot à mot le texte de Pierre Descargues.

matière et non de l'idée. Apparurent alors ces toiles tendues, bouchées où, coups de pinceau par-dessus coups de pinceau, des formes se détachent laborieusement. Les recherches que poursuivait au même moment Matta à New York le stimulent et lui donnent la révélation d'un monde sans ligne d'horizon, d'un espace sans sol ni plafond. Voilà que ses dernières œuvres nous redonnent cet espace, conquis cette fois avec une sensibilité de peintre et non par des trucs de métier. Il est significatif que la plus aérée, la plus épanouie de ses dernières œuvres a été peinte au bord de la mer, aux Escoumins.

L'exemple de Leduc illustre et éclaire les recherches de ses camarades. Barbeau, dans son unique envoi, nous présente une flore très dépouillée, de grandes écritures en formes d'arbres qui tendent leurs membres dans un espace désolé. Les aquarelles de Fauteux sont un pur espace et les formes qui les meublent s'y dissolvent et lui conservent toute sa limpidité. Les dessins de Mousseau, au contraire, organisent avec une solidité ingénieuse des objets qui font penser aux mobiles de Calder. Mousseau est un artisan, un arrangeur qui confère aux matériaux les plus ordinaires une noblesse et un éclat neufs.

Riopelle est le plus dégagé. La fort belle série de ses aquarelles est certainement une révélation. La composition en est très particulière; elle jette entre l'espace et nous un barbelé, un réseau d'écritures fines et aiguës au travers duquel s'étendent des lointains qui contiennent toute la lumière du tableau. Elles sont emportées par deux forces qui se combattent : une dominante de verticales qui tendent vers un vide où se précipite la lumière, puis je ne sais quelle gravitation inattendue qui ramène l'équilibre. Avec des moyens moins subtils, mais peut-être plus de fermeté, ses huiles présentent des compositions aussi ingénieuses où les verticales sont accusées par les filets de matières que le peintre a laissé couler. On y retrouve les mêmes échappées vers la lumière, et, finesse de métier, c'est le blanc de la toile qui les produit. J'aime ainsi le peintre qui met à contribution ce que le hasard lui apporte. Notons, par ailleurs, cet aveu de Riopelle : « Je ne touche plus à un pinceau avant de me retremper en pleine nature et d'y faire de la documentation¹⁰⁵. »

Qualifié de « notre correspondant en France », Marcel Rioux n'était pas un critique d'art, mais il s'enthousiasma pour l'exposition de la Galerie du Luxembourg et signale deux petits faits qui ont échappé à l'attention des historiens :

105. Guy Viau, « Six peintres canadiens. Reconnaissance de l'espace », *Notre temps*, 12 juillet 1947, p. 5.

Est-ce par sympathie seulement que notre ministre en Hollande achète un Riopelle et qu'il parle d'organiser dans les Pays-Bas une exposition des œuvres de ces peintres ?

La radio française a enregistré un reportage auprès de Leduc et de Riopelle — les deux seuls des six exposants qui sont à Paris — reportage qui est retransmis aux auditeurs d'Amérique du Nord¹⁰⁶.

Riopelle aurait donc vendu quelque chose à cette exposition.

Éloi de Grandmont, enfin, notant la coïncidence de l'exposition des Canadiens avec la grande exposition surréaliste de la galerie Maeght, fait état d'une conversation avec Riopelle :

L'automatisme de ces peintres canadiens prend sa source dans le surréalisme. Il n'a pas paru sans intérêt d'interroger l'un des exposants, Jean-Paul Riopelle sur la relation qui existe entre les deux mouvements... Riopelle a donc déclaré ceci :

« Notre mouvement, s'il a une parenté avec le surréalisme, c'est du côté de la pensée. Dans le domaine de la peinture, la position surréaliste ne nous paraît pas assez précise. Toutefois, il convient d'attendre la grande exposition des surréalistes pour porter un jugement définitif. Ce dont nous sommes certains, c'est que notre peinture n'a rien de commun avec l'imagerie surréaliste qui est très répandue en ce moment. »

Ce que semble vouloir dire ici Riopelle, c'est que trop souvent les peintres surréalistes — sauf d'honorables exceptions comme, par exemple, Miró — se sont contentés de commenter l'œuvre des poètes surréalistes. La peinture devient alors servante et le peintre n'est plus, dans la plupart des cas, qu'un illustrateur.

On peut ajouter une autre distinction dans les rapports entre les deux groupes. Avec cet « automatisme » disparaît la valeur de choc, l'étonnement nécessaire qui fit fortune dès les débuts du mouvement surréaliste et qui, aujourd'hui encore, est fort en usage dans la publicité¹⁰⁷.

Qu'en est-il de la presse parisienne ? On pourrait penser qu'elle s'abstient complètement de commenter l'événement. Il n'en est rien. Elle se donna la peine de faire quelques commentaires, non sans condescendance cependant, à commencer par Jean-José Marchand :

106. Marcel Rioux, « Exposition canadienne à Paris », *Notre temps*, 12 juillet 1947, p. 5.

107. Éloi de Grandmont, « Le groupe Borduas. Exposition à Paris de six jeunes peintres canadiens », *Le Canada*, 16 juillet 1947, p. 3 ; illustré de deux photos d'accrochage.

À la Galerie du Luxembourg, six Canadiens entendent nous démontrer qu'ils n'ignorent rien des tendances les plus modernes de l'École de Paris. Riopelle exécute de jolies gouaches avec facilité; Leduc a peut-être regardé l'art aztèque; Borduas (faible), Barbeau (surréaliste), Fauteux, Mousseau, paraissent pleins de bonne volonté. Il ne s'agit pas de véritables automatiques, mais d'inspirés. On trouve chez eux ça et là des qualités réelles. Mais l'art reste un choix, essentiellement¹⁰⁸.

Marchand a l'air de penser qu'être « automatique » entraînait nécessairement qu'on soit incapable de faire des choix. Comme Marchand, Pierre Descargues tiquait lui aussi sur le mot *automatisme*:

Aussi, ne dirons-nous pas automatisme, mais invention, invention libre, de formes non pas abstraites mais vivantes, expressives et rappelant parfois des mouvements que stylise et ramasse une ligne, un trait de couleur avec habileté. Peintures de tornades de fin du monde, de chaos, voisinent ici avec des œuvres moins tragiques où le jeu de l'imagination semble assez gratuit¹⁰⁹.

Parmi les peintres exposés, Descargues met à part Riopelle « qui compose avec une fougue contenue de grandes et libres dégoulinades de couleurs et surtout des aquarelles rehaussées d'encre de Chine qui marquent un esprit plus libre et plus émouvant »... Leduc, quant à lui, est le « peintre des explosions. Ses toiles suggèrent volontiers au regard habitué à la terre, une image de cataclysme¹¹⁰ ».

Enfin, Charles Estienne ne fut guère plus enthousiaste:

L'abandon de l'automatisme, c'est très joli (et encore, pas toujours, on vient de le voir par l'exemple de ces « Canadiens nouveaux » exposant à la Galerie du Luxembourg), les facilités de la matière et d'une pseudo-inspiration, c'est bien excitant, mais l'art vit de limites — fût-ce celles du cadre — et qui ne sut se borner, nous dit Boileau (dont c'est probablement le seul précepte indiscutable), qui ne sut se borner ne sut jamais écrire. Ou peindre¹¹¹...

On comprend dès lors les commentaires de Leduc à Borduas, dans une lettre du 4 juillet 1947, sur les réactions de la presse française:

108. Jean-José Marchand, *Combat* (Paris), 25 juin 1947, p. 2, cité par Jean-Pierre Duquette, *ouvr. cité*, p. 50.

109. Pierre Descargues, « Automatisme », *Arts*, Paris, 28 juin 1947.

110. *Id.*

111. Charles Estienne, « Nos jeunes peintres ont beaucoup vieilli », *Combat* (Paris), 2 juillet 1947, p. 2.

Pour la critique nous pouvons dire que c'est nul, et là encore nous ne pouvions pas attendre davantage que ce à quoi on nous a habitués : un ignare compte rendu dans *Combat*, quelques mots sympathiques mais guère plus lucides dans le dernier numéro de juin de *Arts*, la critique prochaine de Degand ne nous laisse espérer rien d'autre que du vasage, etc.¹¹²

L'article anticipé par Leduc paraît en effet quelques jours après. Degand redit à peu près dans les mêmes termes ce qu'il avait déjà écrit pour le carton d'invitation :

Je ne sais s'il faut mettre au compte du surréalisme (je parlerai de l'Exposition internationale du surréalisme la semaine prochaine) les recherches auxquelles se livrent six peintres canadiens : Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle, que présente la Galerie du Luxembourg. Le plus souvent ces artistes se contentent de solliciter les hasards du pinceau et de la couleur sur une surface plane. Les résultats varient nécessairement selon les dons de chacun. Aussi, à côté de Borduas, peut-être plus volontaire dans sa démarche, Riopelle tranche-t-il nettement sur le groupe par ses qualités d'invention, par l'organisation qu'il finit par introduire dans ses aventures plastiques apparemment les plus incertaines¹¹³.

Le sens de l'hésitation de Degand à mettre l'aventure québécoise sur le compte du surréalisme s'éclairera quand nous verrons les critiques qu'il faisait de la peinture surréaliste. Manifestement, il s'agissait ici d'une peinture à préoccupations plastiques, mais aux antipodes de l'abstraction géométrique qui incarnait pour lui ces mêmes préoccupations. Il ne réagira pas autrement à l'abstraction lyrique. Ce qui l'attire chez Riopelle, c'est sa qualité la moins surréaliste : « l'organisation ».

En réalité, le meilleur bilan français de l'exposition a été fait par le peintre Georges Mathieu, mais, hélas, bien après l'événement :

Dans une nouvelle galerie qui vient de s'ouvrir quelques mois plus tôt et qui semble s'intéresser à l'avant-garde, la Galerie du Luxembourg, 15, rue Gay-Lussac, est réuni le 20 juin un groupe de six peintres canadiens sous le titre « Automatisme » : Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle. Des plus curieusement c'est Léon Degand qui écrit trois lignes non compromettantes sur l'invitation en guise de préface¹¹⁴.

112. André Beaudet, ouvr. cité, p. 58. Leduc faisait donc allusion aux articles de Jean-José Marchand et de Pierre Descargues que nous venons de citer.

113. Léon Degand, « Jeux de la jeunesse », *Les Lettres françaises* (Paris), 18 juillet 1947, p. 4.

114. Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Julliard, 1963, p. 39.

Pour Mathieu, Degand, grand défenseur de l'abstraction géométrique, c'était l'ennemi. Il lui paraît tout à fait étrange qu'il ait accepté d'associer son nom à un groupe d'artistes pour lesquels il éprouve lui-même beaucoup de sympathie. Mathieu continue :

Mais, dans *Les Lettres françaises* de la semaine suivante, il [Léon Degand] s'empresse de suggérer qu'il faut mettre ces recherches sur le compte du surréalisme ! Quant à Estienne¹¹⁵, il écrit à propos de cette exposition : « Les facilités de la matière et d'une pseudo-inspiration c'est bien excitant, mais l'art vit de limites », et de citer Boileau ! Seul Pierre Descargues, dans *Arts*, fait un compte rendu élogieux de ce groupe où certains, écrit-il, sont « du plus grand intérêt ».

Comme on l'a vu, il faudrait ajouter à ce résumé la critique de Jean-José Marchand parue dans *Combat*. Cet oubli est étrange puisque c'est ce critique que Mathieu sollicitera quand il s'agira de préfacer l'exposition *L'imaginaire* quelques mois après.

L'imaginaire

Au risque de paraître anticiper indûment sur la chronologie, il faut signaler qu'à la même galerie une exposition importante comprenant Leduc et Riopelle eut lieu à la mi-décembre 1947. Michel Tapié de Celeyran, alors peu connu, organisa avec Camille Bryen et Georges Mathieu une exposition d'abord intitulée *Vers l'abstraction lyrique* et qui s'appela finalement *L'imaginaire*. Riopelle (*in absentia*) et Fernand Leduc furent invités à y participer par le poète Gérard Jarlot¹¹⁶, qui, on l'a vu, dirigeait la Galerie du Luxembourg avec Éva Philippe. Ils s'y retrouvèrent donc avec Georges Mathieu, Hans Hartung, Camille Bryen, Frederic Wols, Raoul Ubac, Victor Brauner, Bruno Solier, Gérard Schneider, Jean-Michel Atlan, Jean Arp, Gérard Vuilliamy, Picasso et un certain Verroust. Certains de ces peintres, comme Hartung, Wols, Brauner, Atlan, sans parler de Picasso ou de Arp, étaient déjà ou deviendront célèbres. D'autres sont moins connus. Camille Bryen (Nantes 1902–Paris 1977) est à Paris à partir de 1927 et y expose pour la première fois en 1934. Créateur d'objets surréalistes, il vient définitivement à la peinture durant la guerre et c'est

115. Charles Estienne, art. cité.

116. Voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 197, sur le rôle d'intermédiaire joué par Jarlot.

évidemment uniquement comme peintre qu'il participe à *L'imaginaire*. Il est considéré comme l'un des pères du tachisme. Il a réalisé des fumages, des peintures à la bougie, avant d'en venir à une peinture informelle, à la fois douce et rigoureuse¹¹⁷. Raoul Ubac était d'origine belge. Il est né en 1910 à Malmédy. Il travailla comme photographe industriel jusqu'à la guerre. On pouvait voir de ses photomontages dans les n^{os} 10, 11 et 12-13 de *Minotaure*, dont l'un, célèbre, solarisé. Il s'adonnera plus tard au dessin à la plume et à la sculpture sur ardoise¹¹⁸. Gérard Schneider est né à Sainte-Croix en Suisse en 1896. Il s'installe à Paris en 1916. Il avait pratiqué dès 1944 une peinture gestuelle particulièrement violente. Lié aux surréalistes révolutionnaires en 1946, Schneider deviendra l'une des figures marquantes de l'abstraction lyrique¹¹⁹. Gérard Vulliamy, né à Paris en 1909, avait d'abord été membre du groupe Abstraction-crétion, puis avait évolué vers le surréalisme à partir de 1934. Son *Cheval de Troie*, 1937, avec ses rougeoiements d'incendie à la Jérôme Bosch, est l'une des œuvres maîtresses du surréalisme. À l'époque de sa participation à *L'imaginaire*, il était revenu à l'abstraction, après avoir participé sous l'Occupation aux *Réverbères* et à *La Main à plume*. Il était aussi le gendre d'Éluard¹²⁰.

Mathieu a raconté comment il se fait que nos peintres se retrouvèrent là: «Nous invitons enfin Riopelle et son compatriote Leduc, curieux précurseur dont l'on n'entendra que très injustement peu parler par la suite¹²¹.» Qu'en était-il de l'exposition elle-même?

Cette exposition aux contours mal délimités est un curieux mélange d'artistes. Elle a été organisée par un peintre de vingt-sept ans, Georges Mathieu, et par Camille Bryen¹²². Ce dernier, qui vient d'exposer au même endroit le mois précédent, est une figure bien connue du Saint-Germain-des-Prés d'après-guerre. Il est un marginal du surréalisme, un dadaïste solitaire, un poète, un fabricant d'objets pauvres, un dessinateur automatique qui ne fait pas encore de peinture. Il est un fidèle du

117. Voir Michel Fauré, ouvr. cité, p. 4, n. 1.

118. *Ibid.*, p. 44, n. 1.

119. *Ibid.*, p. 69, n. 3.

120. *Ibid.*, p. 36, n. 1.

121. Georges Mathieu, ouvr. cité, p. 47.

122. Daniel Abadie, dans *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, avril-juillet 1984, p. 58, cite, en plus de Mathieu et de Bryen, Michel Tapié comme l'un des organisateurs de cette exposition. Voir la même page pour une reproduction du carton d'invitation.

salon des surindépendants où se retrouvaient, avant la guerre, un certain nombre de peintres proches du surréalisme et souvent de tendance abstraite¹²³.

La préface du catalogue est de ce même Jean-José Marchand de *Combat* qui avait peu prisé les automatistes à la même galerie quelques mois auparavant :

Une seule tradition est valable : celle de la création absolument libre. Cette vérité n'a pu être obscurcie qu'avec la prise de conscience par l'artiste moderne d'une séparation possible entre la « forme » et le « fond », c'est-à-dire entre la technique et l'inspiration. À partir de Léonard de Vinci, la technique est posée comme une fin en elle-même [...]. Mais l'humanisme porte en lui deux pulsions distinctes : l'une vers l'art, l'autre vers l'expression de l'individu (la « forme pure » et « le fond à l'état pur »). En face du classicisme s'affirme l'art baroque, en face de Cézanne, Van Gogh. L'histoire sur le tard de la décomposition humaniste de la civilisation chrétienne « totale » s'achève dans le subjectivisme, dont l'expression dernière est en peinture un art non-figuratif. Or, les deux lignées y subsistent nécessairement : d'un côté, l'abstractivisme cézannien, constructiviste ou néo-plasticien ; de l'autre, l'abstractivisme lyrique. Cette exposition réunit, à l'exception de Van Gogh, les peintres qui, de Picasso au tout jeune Verroust, se situent à la pointe du combat pour un lyrisme dégagé de toutes les servitudes et des pseudo-problèmes. Il est remarquable que cette tendance retrouve la simplicité qui précède les naissances. Désormais, la voie est libre. C'est aux peintres de nous montrer comment ils utilisent cette liberté¹²⁴.

On date l'apparition du mouvement d'« abstraction lyrique » de cette exposition. On oublie trop facilement que Leduc et Riopelle en furent et peuvent donc réclamer à bon droit avoir eu quelque chose à voir avec l'origine de ce mouvement.

Rupture inaugurale

Entre-temps, les discussions entre surréalistes continuent. Le 21 juin 1947, les surréalistes révolutionnaires et les membres du groupe *Cause* étaient convoqués pour adopter, chacun de leur côté, leur manifeste. Leduc ne se rendit ni à l'une ni à l'autre réunion, mais Riopelle assista à la séance préparatoire à *Rupture inaugurale*.

123. Coll., *Paris-Paris 1937-1957*, ouvr. cité, p. 217-218.

124. *Ibid.*, p. 222.

Le 1^{er} juillet 1947, *La cause est entendue*, manifeste émanant des « déséquivoqueurs » et donc des surréalistes révolutionnaires, dénonçait l'abandon du matérialisme dialectique et se désolidarisait de Breton et des siens. Le peintre René Magritte fut l'un des signataires de ce manifeste. D'ailleurs, le 7 juin 1947, les surréalistes belges avaient déjà lancé leur propre manifeste, *Pas de quartier dans la Révolution*, qui défendait les thèses surréalistes révolutionnaires. Le titre *La cause est entendue* est évidemment une allusion au nom du groupe qui rédigea *Rupture inaugurale*. C'est probablement à ce manifeste que Leduc fit allusion quand il parla, dans une lettre à Borduas datée du 17 juillet 1947, d'« un autre manifeste en réponse à *Rupture inaugurale*. — Celui-là partisan, qui croit (au nom de la dialectique...) à l'avènement d'un monde libéré où le règne de la nécessité aura disparu, pour édifier une morale nouvelle¹²⁵ ».

C'est le 4 juillet 1947 que paraissait enfin à Paris le « manifeste¹²⁶ » *Rupture inaugurale*¹²⁷. Riopelle fut le seul Canadien à le signer. Ce texte a pour titre complet : *Rupture inaugurale, déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le Groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*. Comme son titre abrégé l'indique, *Rupture inaugurale* consacre la rupture des relations des surréalistes et du Parti communiste.

Henri Pastoureau, qui l'avait rédigé et avec qui apparemment Riopelle s'était lié, commence par distinguer entre « la tradition révolutionnaire du mouvement ouvrier », pour lequel le surréalisme aurait gardé le plus grand respect, et le « Parti communiste ». Ce dernier se serait complètement disqualifié récemment en empruntant sous prétexte d'efficacité les méthodes et les idées de la bourgeoisie qu'il était censé combattre :

125. André Beaudet, ouvr. cité, p. 62.

126. Il s'agit plutôt d'une « déclaration », comme Pastoureau l'indique en page couverture de son texte.

127. Signé par Adolphe Acker, Sarane Alexandrian, Maurice Baskine, Hans Bellmer, Joe Bousquet, Francis Bouvet, Victor Brauner, André Breton, Serge Bricianer, Roger Brielle, Jean Brun, Gaston Criel, Antonio Dacosta, Pierre Cuvillier, Frédéric Delanglade, Pierre Demarne, Matta Echauren, Marcelle et Jean Ferry, Guy Guillequin, Henri Goetz, Arthur Harfaux, Jindrich Heisler, Georges Henein, Maurice Henry, Jacques Herold, Marcel Jean, Nadine Kraïnik, Georges Kujasvski, Robert Lebel, Pierre Mabilie, Jehan Mayoux, Francis Meunier, Robert Michelet, Nora Mitrani, Henri Parisot, Henri Pastoureau, Guy Pechenard, Candido Costa Pinto, Gaston Puel, René Renne, Jean-Paul Riopelle, Stanislas Rodanski, N. et H. Seigle, Claude Tarnaud, Toyen, Isabelle et Patrick Waldberg et Ramsés Younane.

Si nous nous réclamons en effet d'une tradition, ce n'est pas de celle qui tergiverse avec le devenir humain et prétend ruser avec l'ennemi — lui dérober ses propres armes, n'est-ce pas en devenir dialectiquement tributaire? — de celle qui marchande à l'homme le juste usage de cette colère au fond de laquelle nous n'hésitons pas à puiser les valeurs à la fois morales et d'action les plus nécessaires à notre délivrance. Nous répétons ici que le Parti communiste, en adoptant — pour les besoins mal conçus d'une lutte qu'il n'est plus désormais qualifié pour mener à bon terme — les méthodes et les armes de la bourgeoisie, commet une erreur fatale et non rachetable, erreur qui non seulement compromet chaque jour davantage les conquêtes partielles de la classe ouvrière et diffère indéfiniment l'heure de la victoire décisive, mais fait éclater encore la complicité flagrante de ce Parti communiste avec ceux qu'il appelait, hier, ses ennemis de classe. Des procès de Moscou jusqu'au sabotage, en Espagne, de la guerre civile au profit de la bourgeoisie d'abord, du fascisme ensuite, la filiation est logique que prolongent les développements plus récents de la politique communiste¹²⁸.

Il est vrai que, depuis l'époque des procès de Moscou, le Parti communiste français avait eu fort à faire pour maintenir sa crédibilité comme parti national tout en applaudissant aux moindres décisions stalinienne. Comment par exemple justifier le pacte germano-soviétique, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, comme un instrument de paix et de la défaite d'Hitler, alors qu'il donnait à ce dernier la liberté d'attaquer à l'ouest, n'ayant plus rien à craindre de sa frontière orientale? Comment expliquer que, s'apprêtant à savourer son triomphe final sur tous ses adversaires de l'intérieur mais constatant que le mouvement d'exportation de la révolution à l'extérieur a plafonné, Staline se rabat sur la formule du « socialisme dans un seul pays »? Comment, ayant subitement besoin de paix, d'alliances et d'assurances contre une possible agression de l'Allemagne nazie, Staline cherche à se rapprocher des puissances occidentales, au détriment s'il le faut de la lutte entreprise en Espagne par tous les fronts populaires, promus par l'Internationale communiste? Il importait de gagner la guerre avant de faire la révolution¹²⁹.

128. (Henri Pastoureau), *Rupture inaugurale, déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le Groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*, Paris, Éditions surréalistes, 1947, p. 4.

129. Voir Gabriele Ranzato, *La guerre d'Espagne*, Paris et Florence, Casterman et Giunti, 1995.

Pastoureau s'indignait ensuite de la politique allemande du Parti communiste français : « Il est évident que la condition actuellement faite au peuple allemand ne peut aboutir qu'à la croissance au cœur de l'Europe d'un véritable cancer où les entreprises les plus sinistres pourrissent, à leur aise, puiser des forces morbides. » À la fin de la guerre, les dirigeants français n'avaient qu'un objectif : briser l'Allemagne, profiter de sa défaite pour l'empêcher de menacer une fois de plus la sécurité de la France. On veut à tout prix empêcher le Reich centralisé de se reconstituer. Mais dès le 9 mai 1945, l'Union soviétique avait renoncé au démembrement de l'Allemagne. L'Angleterre ne voyait pas quel intérêt la France aurait à avoir à ses côtés une voisine malheureuse, disposant d'un espace trop restreint et incapable de subvenir à ses besoins. La France tenta de maintenir sa Zone française d'occupation en Allemagne, en parallèle à celles de ses alliés anglais, américains et soviétiques. Le général de Lattre y régna ostentatoirement. Il va sans dire que cette « occupation rutilante [... était] dure aux populations réduites à des rations de survie¹³⁰ ». À partir de mars 1947, date de la Conférence de Moscou, le sort de l'Allemagne ne se définissait déjà plus en ces termes. C'était le commencement de la guerre froide et, pour faire équilibre à une Allemagne de l'Est, allait bientôt se créer une Allemagne de l'Ouest par la fusion des zones d'occupation anglaise et américaine d'abord, puis française ensuite : « Il est inconcevable, de conclure Pastoureau, que l'on puisse, sans danger pour tous les autres peuples et sans honte pour eux, tenir en quarantaine ce peuple allemand et le retrancher de la communauté mondiale. »

Comment le Parti communiste, demandait enfin Pastoureau, pouvait-il justifier aujourd'hui la nécessité d'une plus grande collaboration entre les classes et la nécessité de « sa participation à la conduite de l'État bourgeois », comme seuls moyens d'assurer « la libération économique des travailleurs », sans compromettre du même coup la seule cause révolutionnaire digne de ce nom, « la libération de l'homme » ? Au lendemain de la libération, comme l'expliquait Simone de Beauvoir « les communistes soutenaient le gouvernement d'"unanimité nationale". Thorez revenant d'URSS donna pour consigne à la classe ouvrière de relever l'industrie, de travailler, de patienter, de renoncer provisoirement

130. Voir Jacques Dalloz, *La France et le monde depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 15-16.

à toutes revendications¹³¹ ». Aussi bien, cinq ministres de la IV^e République furent des communistes. Pour les surréalistes, affirmait Pastoureau,

[...] la révolution prolétarienne n'est [...] qu'un moyen, c'est-à-dire une fin prochaine organiquement déterminée par une fin ultérieure. Si toutes sortes de moyens plus prochains encore semblent pouvoir favoriser son avènement, nous ne les estimons pas tous justifiés pour autant. Le terme final de l'évolution historique, celui qui marquera la fin des malheurs de l'esprit enfin victorieux de son passé, justifie, seul, les actes des hommes. Il ne saurait justifier que des moyens qui ne compromettent pas l'évolution morale¹³²...

Cette évolution morale allait beaucoup plus loin que la seule révolution prolétarienne, puisqu'elle ne visait rien de moins que la libération totale de l'Homme :

Qu'il soit bien entendu que nous ne lierons jamais d'union durable à l'action politique d'un parti que dans la mesure où cette action ne se laissera pas enfermer dans le dilemme que l'on retrouve à trop de coins de rue de notre temps, celui de l'*inefficacité* ou de la *compromission*. Le surréalisme, dont c'est le destin spécifique d'avoir à revendiquer d'innombrables réformes dans le domaine de l'esprit et en particulier des réformes éthiques, refusera sa participation à toute action politique qui devrait être immorale pour avoir l'air d'être efficace. Il la refusera de même — pour ne pas avoir à renoncer à la libération de l'homme comme fin dernière — à l'action politique qui se tolérerait inefficace pour ne pas avoir à transgresser des principes surannés¹³³.

C'est d'ailleurs sur ce passage que Breton insistera, quand, au cours de ses *Entretiens*, il résumera en quelques mots l'intention principale de *Rupture inaugurale* :

Dans *Rupture inaugurale*, mes amis et moi avons refusé de nous laisser enserrer dans le faux dilemme de l'*inefficacité* ou de la *compromission*. Plus que jamais je crois à la nécessité de la transformation du monde dans le sens du rationnel (ou plus exactement du surrationnel) et du juste. Qu'un parti politique prétende monopoliser l'entreprise de cette transformation, ce n'est pas pour cela que j'accepterai de m'insérer dans

131. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, vol. I, p. 20.

132. (Henri Pastoureau), *Rupture inaugurale, déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le Groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*, ouvr. cité, p. 6 et 7.

133. *Ibid.*, p. 10-11.

son ordre idéologique qui se désagrège et d'en passer par ses moyens qui me répugnent. Je veux continuer à voir l'avenir de l'homme en clair et non dans la gigantesque ombre portée de cette casquette de bain. Que, de ce fait, l'action politique me soit momentanément barrée, je m'en affecte et en même temps je m'y résigne, n'étant pas de ceux dont la vue est étroitement bornée par l'actualité.

On imagine bien le genre d'écho que pareil manifeste pouvait avoir au Québec au moment où les tentatives de rapprochement entre automatistes et communistes s'étaient soldées par un échec. On sera même tenté de le signer purement et simplement.

De Paris, Leduc, qui avait déjà pris contact avec les surréalistes révolutionnaires, voyait les choses un peu différemment :

Ce manifeste semble en effet assez bien. En plus de renforcer les positions déjà connues, il précise la position du surréalisme devant la politique actuelle et accuse le « Parti communiste », entre autres, d'user des moyens qu'il reproche aux capitalistes et de tabler uniquement sur l'avènement du prolétariat sans se soucier d'une morale révolutionnaire, et tient pour responsable Marx lui-même de cet état de choses¹³⁴. Le manifeste se termine sur l'espoir en un mythe collectif. Rien pour ce qui regarde les œuvres. En somme une position politique teintée de sentimentalisme. L'objectivité émotive se transforme peu à peu, il me semble, en slogans sentimentaux¹³⁵.

VI^e Exposition internationale du surréalisme

C'est du 7 juillet au 20 ou 30 septembre 1947¹³⁶ que la VI^e Exposition internationale du surréalisme, organisée par André Breton et Marcel

134. Cette dernière remarque est difficile à interpréter. Marx n'est mentionné que deux fois dans *Rupture inaugurale* et jamais dans le sens indiqué ici par Leduc. Pastoureau rappelle tout d'abord que non seulement Marx se souciait d'une « morale révolutionnaire », mais qu'il avait obtempéré aux demandes du Comité provisoire pour l'Association internationale des travailleurs exigeant qu'il consacre un paragraphe du Préambule aux Statuts de cette Association à la nécessité de reconnaître comme fondement de la conduite envers tous, « la vérité, la justice et la morale ». Pastoureau citait ensuite le fameux mot de Marx sur la nécessité de transformer le monde, qu'il mettait, à la suite de Breton, en parallèle avec le mot de Rimbaud sur la nécessité de changer la vie.

135. André Beaudet, ouvr. cité, p. 59.

136. Du moins officiellement, car il semble bien que l'exposition se soit prolongée jusqu'au 20 septembre, comme l'indique une annonce parue dans *Le Figaro*, 11 septembre 1947, p. 2, ou même le 30 septembre, comme l'indique une annonce parue dans *Combat*, le 24 septembre 1947, p. 2.

Duchamp avec le concours de l'architecte Frederick Kiesler, se tint à la galerie Maeght à Paris. Le catalogue, intitulé *Le surréalisme en 1947*, comportait un sein de femme en caoutchouc mousse sur la couverture, avec l'indication « Prière de toucher ». L'idée de cette couverture était de Marcel Duchamp. On y donnait en page 9 la liste des quatre-vingt-sept artistes participants. Riopelle y représentait bravement le Canada à lui seul. L'une de ses aquarelles, intitulée *Eaux-mères*, était reproduite en page 113 du catalogue.

L'exposition occupait les deux étages de la galerie. Au rez-de-chaussée, le visiteur avait droit à une brève rétrospective consacrée aux précurseurs et aux dissidents du surréalisme, entendez autant des anciens comme Bosch, Arcimboldo, Blake, Rousseau... « surréalistes malgré eux », que des contemporains comme Chirico, Picasso, mais aussi bien Masson, Dali, Paalen, Magritte, Dominguez, déclarés ne plus « graviter dans l'orbite du surréalisme ».

Le plus intéressant était à l'étage supérieur, auquel on accédait par un escalier portant sur ses vingt et une contremarches autant de titres de livres admirés des surréalistes. Arrivé à l'étage, on pénétrait d'abord dans la « Salle des superstitions », dessinée par Kiesler et occupée par les œuvres de Marcel Duchamp (qui y avait son *Rayon vert*), Max Ernst, Matta, Miró, Tanguy et les sculpteurs David Hare et Maria Martins, représentant l'aile new-yorkaise du surréalisme.

On passait ensuite dans la « Salle de pluie et de dédale », conçue par Marcel Duchamp, où le visiteur devait se faufiler entre des rideaux de pluies multicolores, sans déranger des joueurs de billard, pour atteindre enfin les « autels » dressés en autant d'alvéoles octogonales — une douzaine en tout — et consacrés à des divinités aussi peu orthodoxes que le Tigre mondain¹³⁷, la Chevelure de Falmer, l'Héloderme, Jeanne Sabrenas, le Seigneur de Gravité (partie restée secrète du *Grand verre* de Duchamp), etc. Breton avait consacré le sien à Léonie Aubeis d'Asby, « l'une des plus mystérieuses passantes qui traversent les *Illuminations* » de Rimbaud¹³⁸. C'est évidemment dans cette dernière salle que l'intention de Breton de consacrer son exposition à l'émergence d'un « mythe nouveau » était le plus clairement exprimée. Breton avait souhaité en effet que l'exposition

137. Allusion au conte de Jean Ferry, *Le tigre mondain*, célébré par Breton. Jean Ferry était le scénariste du célèbre film *Quai des orfèvres*.

138. André Breton, « Flagrant délit », dans *La clé des champs*, ouvr. cité, p. 140.

de 1947 marquât « par rapport aux précédentes manifestations d'ensemble du surréalisme [...] un certain dépassement ». Ce dépassement devait se faire « dans la direction d'un mythe nouveau ». Certes, cela n'était pas sans faire problème à certains esprits. Breton pouvait craindre que le parcours initiatique imposé aux spectateurs, le culte à rendre à ces divinités nouveau genre, l'idée même de leur dresser des autels ne pouvaient pas ne pas évoquer pour eux je ne sais quel relent de religion sinon de bondieuserie. Il tentait de prévenir l'objection en proclamant haut et net que « les surréalistes [...] n'ont pas cessé de se réclamer de la libre pensée intégrale¹³⁹ ». Il ne fallait donc pas prendre cette idée d'un « mythe nouveau » au pied de la lettre.

L'exposition se poursuivait ensuite de salles en salles par un accrochage plus traditionnel de tableaux et par une installation de sculptures sur des socles. Un des buts de l'exposition, comme l'expliquait Breton dans « Comète surréaliste », était de « confronter les différentes œuvres d'inspiration surréaliste qui ont été réalisées au cours des dernières années¹⁴⁰ ». C'est probablement dans cette section que Riopelle avait ses deux aquarelles. Raymond Grenier réussit à les repérer et signalait à ses lecteurs de *La Presse* la participation du peintre canadien à la grande exposition surréaliste :

Deux toiles de Jean-Paul Riopelle, jeune peintre de Montréal dont les œuvres ont vivement intéressé la critique parisienne à l'occasion d'une récente exposition, marquent en ce moment la présence du Canada français à la grande exposition surréaliste internationale organisée par André Breton, avec la participation d'artistes d'une quarantaine de pays.

C'est à la demande de Breton lui-même que Riopelle a prêté ces deux toiles à la galerie Maeght. Cette invitation indique tout d'abord que le jeune peintre montréalais, et avec lui ses camarades Pierre Gauvreau, Mousseau, Leduc, Fauteux, Barbeau, et leur maître à tous Borduas, reste dans une filiation authentique du surréalisme.

Jean-Paul Riopelle a bien voulu préciser le sens de sa participation à l'exposition : « C'est en tant qu'étranger que j'y participe, nous a-t-il déclaré. Étranger, je le suis tout particulièrement vis-à-vis des "monolithismes" que la France connaît actuellement. Je suis donc par force en dehors des conflits qui peuvent opprimer les esprits français, mais pas

139. *Ibid.*, p. 103.

140. *Id.*

nécessairement ceux des autres qui ne sont pas dans la même situation et qui ont à se débattre avec d'autres conflits¹⁴¹.»

Manifestement, Riopelle n'était pas complètement heureux de sa participation et tentait par cette déclaration sur les « monolithismes » de se désolidariser en partie de cette manifestation surréaliste ! Dans une première lettre à Borduas, datée du 4 juillet, Leduc avait cru pouvoir lui annoncer que Riopelle avait renoncé à exposer avec les surréalistes :

[...] Jean-Paul est aux prises avec de graves problèmes de conscience pour ce qui est de la vie intellectuelle ici et de son engagement. À la dernière minute il a renoncé à exposer avec les « surréalistes », une avalanche de croûtes plus infectes les unes que les autres l'ont complètement dégoûté : « accepter d'exposer dans ce milieu c'est accepter d'exposer n'importe où et avec n'importe qui ». — L'ensemble à ce qu'il dit aura la valeur d'une belle vitrine comme on peut en faire avec des cravates et des boutons de culottes. — Par contre il a signé un manifeste qui sera publié lors de l'exposition¹⁴².

Riopelle était revenu sur sa décision. Fidèle à rapporter les dernières nouvelles, Leduc se corrige donc là-dessus et, dans une nouvelle lettre à Borduas, lui dit ce qu'il en est maintenant :

Contrairement à ce que je vous avais annoncé, Jean-Paul a accepté d'en faire partie sous les instances personnelles de Breton. Il a toutes les raisons de s'en repentir car en plus de sa désolidarisation d'avec cette manifestation et de faire figure d'égaré par la facture même de son travail, il occupe une place de coin dans le bazar où se vend la littérature surréaliste. Totalement décevante cette exposition a un pouvoir déprimant des plus manifestes. La volonté trop intentionnelle de cerner un mythe aboutit à des redites qui excluent toute surprise, et le désir toujours tenace d'alerter par le scandale [mène] à un nouveau conformisme tant dans la représentation que dans la qualité objective des œuvres. L'incontestable infériorité des œuvres n'arrive pas à être dissimulée par l'intention dominante de s'attaquer à fond de train aux préjugés religieux en faveur d'un mythe nouveau qui se préciserait dans le sens où Sade et Freud en ont révélé les possibilités réelles. Par contre un épais catalogue publié à cette occasion est en général fort acceptable par ses textes et rallie les plus généreuses aspirations. C'est, non pas sa position éthique, mais son attitude vis-à-vis des œuvres qui est condam-

141. Raymond Grenier, « Jean-Paul Riopelle expose deux toiles avec André Breton », *La Presse*, 26 juillet 1947, p. 6.

142. André Beaudet, ouvr. cité, p. 59. Le manifeste est *Rupture inaugurale*.

nable; cette attitude je la trouve en tous points semblable à celle qu'il dénonce dans le dernier manifeste *Rupture inaugurale* de la part de toute politique partisane actuelle en face du comportement moral révolutionnaire qui est le leur (je vous fais parvenir par voie ordinaire le texte de *Rupture inaugurale*)¹⁴³.

On notera que c'est Leduc et non Riopelle qui a envoyé *Rupture inaugurale* à Borduas¹⁴⁴.

Comme l'avait prévu Breton¹⁴⁵, les commentaires de la presse française sur cette exposition, en autant que nous sommes arrivés à nous en faire une idée, furent assez minces. Ou bien on se contenta de faire de l'ironie facile sur les œuvres exposées et de crier au déjà-vu, comme on l'avait fait à l'occasion de l'exposition de la Galerie des Beaux-Arts en 1938, ou bien on en profita pour défendre la peinture abstraite au nom d'une conception formaliste de la peinture.

Albert Palle, du *Figaro*, signala le « triple sein en caoutchouc mousse, se détachant sur une bordure de velours noir », à la vitrine de la galerie, ainsi que celui qui ornait la couverture du catalogue. L'avaient frappé ensuite le « rideau de pluie » et le billard :

[...] sous un « rideau de pluie » où il pleut réellement sur un vrai caillebotis¹⁴⁶, une belle dame étrangère, avec une fourrure autour du cou pour se protéger de l'humidité, conduite par un spécialiste, se laisse fasciner par une femme nue transpercée d'un fer de lance vert.

Mais le billard est à côté. On peut s'y reposer de l'angoisse de ces couloirs d'eau qui vous enferment dans leur douce volupté : C'est affreux le billard !

Trois jeunes gens qui font peut-être partie de l'exposition y jouent en permanence. Toutefois, mus par leur seul inconscient, fébriles et automates, ils jouent mal.

Albert Palle conclut qu'il n'y a plus rien de vraiment troublant dans tout cela : « L'énorme destruction du monde que nous avons vécue pendant les années noires a comme vidé le surréalisme de sa force explosive¹⁴⁷. »

143. *Ibid.*, p. 61-62.

144. Comme le fait justement remarquer André Beaudet, ouvr. cité, p. 236, n. 103.

145. Voir « Devant le rideau », dans André Breton, *La clé des champs*, ouvr. cité, p. 87-88.

146. Un « caillebotis » est un panneau de lattes ou un assemblage de rondins qui sert de passage sur un sol mouillé ou boueux.

147. Albert Palle, « Du rideau de pluie aux bouteilles tournantes... L'exposition surréaliste a été sagement vernie », *Le Figaro*, Paris, 9 juillet 1947, p. 1-2.

On retrouve une description analogue sous la plume de Marie-Louise Barron dans *Les Lettres françaises*, mais sur un ton plus mordant. Elle aussi signalait la « vitrine où trois seins caoutchouteux et défraîchis pendaient au bout d'une ficelle », la pluie, le billard « étiqueté, ô fantaisie ! "objet d'horreur" », d'où la remarque d'Albert Pallo, citée plus haut. Il semble que les tableaux étaient difficiles à voir : « L'exposition semblait avoir été spécialement conçue pour qu'on ne pût les regarder. » On aurait pu s'attendre, sur la foi des quelques noms célèbres ici réunis, à « on ne sait quel jaillissement, de la fantaisie par brassées, des bouquets d'inventions, du non-conformisme à tous les étages, du neuf, du pas raisonnable... » écrit encore Marie-Louise Barron :

[...] en fait de jaillissement, il n'y avait dans toute cette manifestation que l'on voulait sensationnelle, au point de transformer une galerie d'art en piscine, que celui de la pluie rare, tombant d'un dispositif perforé, agencé au plafond de la salle principale d'exposition, et dont le but apparent était de mettre les visiteurs dans l'impossibilité matérielle de contempler les tableaux accrochés au mur.

Pour Marie-Louise Barron, le surréalisme était comme une vieille dame qui porte encore les chapeaux roses de ses vingt ans :

C'était bien la peine, en vérité ! C'était bien la peine de se mettre à vingt-cinq nations pour combiner une mascarade que les quat'z'arts auraient mieux réussie.

Bien la peine d'avoir été Breton — celui d'avant le Mexique et le « Déshonneur¹⁴⁸ » — pour nous offrir, au nom d'on ne sait quelle fidélité, la trahison de ces vitrines démodées dont même les snobs ne veulent plus. Pour nous obliger à écrire valablement aujourd'hui à peu près les mêmes articles qu'écrivaient, il y a vingt ans, les gens que nous traitions alors d'imbéciles. Il est vrai que ceux-là, aujourd'hui, ne tarissent plus d'éloges.

Qui a changé ? Pas nous. Ce n'est pas notre faute si le « surréalisme 47 », comme ils l'appellent, est en retard d'une guerre. Comme le grand état-major¹⁴⁹.

148. Allusion au texte de Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, publié à Mexico en 1945, en réplique au recueil *L'honneur des poètes*, publié en 1943 par les soins d'Éluard et de Jean Leccure et consacré aux poètes de la Résistance.

149. Marie-Louise Barron, « Surréalisme 1947. En retard d'une guerre comme l'état-major », *Les Lettres françaises*, Paris, 18 juillet 1947, p. 2.

Après avoir signalé l'exposition en passant¹⁵⁰, Charles Estienne y fait de nouveau allusion dans un long article qui est plutôt un commentaire sur le livre de Breton, *Le surréalisme et la peinture*, qui venait de paraître chez Brentano à New York. Bien que ne portant pas vraiment sur l'exposition de la galerie Maeght, il vaut la peine d'être signalé parce que l'auteur y marque ce qui selon lui éloigne le surréalisme de la peinture proprement dite. Il commence par rappeler la méfiance souvent exprimée des surréalistes à l'égard de la peinture :

Parfois poètes, souvent illustrateurs, les surréalistes ne sont pas toujours des peintres. Oui, je le sais, tous les surréalistes vont me répondre : nous ne sommes pas des artistes. Qu'avons-nous à faire avec l'art, ce « lamentable expédient » ? À nous « la grande artère du rêve, le trésor de la vision primitive... l'exercice du dessin et de la peinture ? Un jeu de dupes. La délectation dans la couleur, à base de plaisir olfactif, est aussi misérable que la délectation dans le trait, à base de plaisir manuel¹⁵¹. »

Ce que Breton disait en fait du seul Duchamp, à la veille d'abandonner définitivement la peinture à l'huile pour s'engager dans l'aventure des *ready-mades*, Charles Estienne l'appliquait à tous les surréalistes :

Breton ne croit pas à la peinture tout court, c'est-à-dire à une peinture confiante avant tout en l'efficacité de ses moyens, de son langage de lignes et de plans, de valeurs et de couleurs. « Tout se passe aujourd'hui, écrit-il dans sa préface à l'exposition de la galerie Maeght, comme si telles œuvres poétiques et plastiques, relativement récentes, disposaient sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tout celui de l'œuvre d'art. »

Voilà un « pouvoir » qui me paraît terriblement inquiétant... S'il est celui que manifeste telle œuvre d'art aztèque ou africaine, parfaite en tous points sur les plans technique et plastique, et cependant doués de tous les sortilèges incantatoires. D'accord, mais peut-on en dire autant des sculptures de Maria Martins et de David Hare, des peintures de Tanning, Baj, Penrose, Freddie, Marcel Jean, Gorky, et même Hérold et Donati ? En passant du petit au trop grand format, les tableaux de Brauner ne perdent-ils point leurs vertus magiques ? Matta ne s'égare-t-il pas dans ses grands panneaux ? Les derniers Tanguy ne sont-ils pas bien secs et les

150. Charles Estienne, « Des livres d'art pour nos vacances », *Combat* (Paris), 9 juillet 1947, p. 2.

151. Il s'agit d'une « citation » arrangée, tirée du fameux texte de 1934 de Breton, « Phare de la mariée », qui, on le sait, portait essentiellement sur le *Grand verre* de Duchamp. Voir André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ouvr. cité, p. 90.

derniers Max Ernst d'une couleur inutilement — et péniblement — criarde?

Malgré une certaine monotonie dans le choix de ses thèmes, Wilfredo Lam a plus de tenue, traduisons, tient beaucoup mieux le coup. N'est-ce point parce qu'il consent à faire leur part aux misérables nécessités plastiques? Que celles-ci soient d'ordre seulement technique et mécanique, j'en suis plus que tout autre persuadé; mais je ne vois pas que rien soit absent de Cézanne, ni l'homme (tout l'homme et son drame) ni même la poésie (Cézanne, dont Breton a parlé si durement).

Il y a aussi Arp et Miró: des francs-tireurs, essentiellement, me semble-t-il, et dont je veux bien, après tout, qu'ils soient surréalistes. Il y a aussi les naïfs, comme le vieil Américain Hirschfield, mais à ce compte le douanier Rousseau et Séraphine de Senlis étaient aussi surréalistes... mais cessons cette querelle et relisons les phrases magnifiques dédiées par Breton aux peintres autodidactes dits naïfs: « Dans la jeune fille nue apparaît brusquement l'idole: un événement historique tout proche commence déjà à s'enfoncer dans la nuit héraldique. » Et sur le *Rêve* de Rousseau: « Aucune autre œuvre ne me garde dans la fraîcheur inépuisable de sa découverte le sentiment du sacré¹⁵². »

Un article doit cependant nous retenir. C'est celui que Léon Degand consacra à cette exposition. On se souvient qu'il avait accepté de préfacer de quelques lignes l'exposition des automatistes québécois à la Galerie du Luxembourg. Dans son article des *Lettres françaises*, intitulé « Surréalisme et plastique », il condamne certes la peinture surréaliste, mais au nom de la peinture abstraite, d'une manière qui ne pouvait pas avoir certains échos chez nos automatistes canadiens, et en particulier chez Leduc. C'est cet article qui nous a convaincu en tout cas que le choix de Degand pour préfacer l'exposition canadienne était moins arbitraire qu'on aurait pu le croire.

Degand relève dans les écrits de Breton l'expression bien attestée d'une espèce de mépris pour la musique¹⁵³ qui lui paraît symptomatique.

152. Charles Estienne, « Surréalisme et peinture. Parfois poètes, souvent illustrateurs, les surréalistes ne sont pas toujours peintres », *Combat*, (Paris), 16 juillet 1947, p. 2.

153. « ... qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine ». André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ouvr. cité, p. 1-2.

Cette déficience et le parti pris qui en résulte expliquent, à n'en presque pas douter, pourquoi tout le mouvement surréaliste, partageant les vues de Breton et son indifférence à la musique, s'est tourné exclusivement vers les techniques littéraires et, du côté des arts plastiques, de préférence vers les représentations réalistes ou capables d'évoquer des réalités (ou des surréalités) nettes et précises. Ces modes d'expression, en effet, sont de l'ordre discursif, c'est-à-dire susceptibles d'être traduits par des équivalents verbaux. Tandis que la musique, la peinture non-figurative et cette partie de la peinture réaliste qui est essentiellement de la peinture (le jeu émouvant des formes et des couleurs) et non de la représentation (une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote, même surréaliste) sont des modes d'expression intuitifs, c'est-à-dire non réductibles à des éléments du discours, à des mots ou des combinaisons de mots.

Observons aussi que lorsque Breton parle de l'expression plastique, il y a beaucoup de chances qu'il fasse allusion non pas à la plastique, mais aux représentations que permet la plastique, confondant ainsi la fin et les moyens. D'ailleurs, il est admirable comme, dans ses écrits sur la peinture, Breton accorde le meilleur de son attention à ce qui, en peinture, n'est pas de la peinture. Et, dès lors, on comprend aisément pourquoi le fait que certains surréalistes peignent comme feu Bouguereau ne le gêne guère. En quoi il est parfaitement logique avec lui-même, puisque l'esthétique ne lui importe pas, du moins en principe. Seules l'intéressent les représentations, j'entends, cette fois, les mises en scène, le théâtre, le décor, les accessoires, la figuration nette et précise d'anecdotes plus ou moins figuratives, d'*Euclide* 154 et de *La tentation de saint Antoine* de Max Ernst, qui relèvent l'un de la symbolique et l'autre du roman, aux « abstractions » de Goetz¹⁵⁵, qui ne sont pas des créations plastiques, mais la simple représentation, par des moyens traditionnels, d'objets irréels. De telle sorte que l'esthétique, répudiée sous sa forme plastique, reparaît sous une forme théâtrale. L'esthétique du surréalisme en matière d'arts plastiques est une esthétique de la mise en scène.

Dès lors, les fictions par les moyens de la peinture n'ont plus grande importance. Les surréalistes aiment surtout voir les objets directement, jusqu'à pouvoir les toucher. Ils remplacent le tableau peint par le tableau réalisé dans une niche, la bouteille figurée par une vraie bouteille, le renard peint par un vrai renard empaillé¹⁵⁶.

154. Reproduit au catalogue de l'exposition, p. 111.

155. On reproduit au catalogue de l'exposition, p. 81, son *Hommage à Poussin*, 1945, qui n'est pas particulièrement abstrait.

156. Léon Degand, art. cité. Cette dernière allusion renvoie probablement au *Loup-table*, 1939, de Victor Brauner et non à la *Tasse en fourrure* de Meret Oppenheim. Si c'était

Cette critique de la peinture surréaliste rejoint tout à fait les reproches qu'on lui faisait au Québec et que Leduc et Pierre Gauvreau articuleront avec le plus de force.

Mais revenons à la critique de l'exposition. Il va sans dire qu'on chercherait en vain là-dedans même la mention du nom de Riopelle, *a fortiori* le moindre commentaire sur sa participation. La presse montréalaise couvrit de loin cette importante manifestation et, bien sûr, fut plus généreuse à l'endroit de Riopelle. On dira que cela n'est pas étonnant. Il ne faut pas oublier qu'à ce moment il n'était guère plus connu à Montréal qu'à Paris¹⁵⁷. Nous avons déjà fait état de la dépêche de Raymond Grenier. Un chroniqueur anonyme de *Notre temps* en a fait son pain :

Nos peintres qui sont allés étudier à Paris reçoivent là-bas un sympathique accueil. [...] L'on nous apprend maintenant que Jean-Paul Riopelle, jeune peintre de Montréal, expose deux de ses toiles à la grande exposition surréaliste internationale organisée par André Breton à la Galerie Maeght. Une quarantaine de pays participent à cette exposition et Jean-Paul Riopelle y est le seul représentant du Canada¹⁵⁸.

Alors que les remous causés par l'exposition surréaliste se perdaient dans la torpeur de l'été parisien, les Riopelle et Leduc passaient deux semaines d'août au bord de la mer, dans un endroit où Monet avait peint une extraordinaire série de vues de la mer venant se briser sur des rochers aux formes étranges : la « côte sauvage », à Belle-Isle-en-Mer¹⁵⁹. C'est Fernand Leduc qui l'apprend à Borduas :

Les Riopelle et nous-mêmes sommes installés à Belle-Isle-en-Mer en plein pays breton où nous campons. [...] Je dois me contredire encore¹⁶⁰ et réparer la précipitation de mes potins premiers au sujet des Riopelle

le cas, aurions-nous l'explication de la méprise de Mousseau, ces deux objets comportant de la fourrure? Voir reproduction dans Diane Waldman, *Collage, Assemblage and Found Object*, New York, Harry Abrams, 1992, p. 189.

157. On se souvient que, quelques semaines plus tôt, Raymond Grenier et Jean Ampleman l'appelaient encore « Fernand Riopel(le) ».

158. Anonyme, « De fil en aiguille. Peintres canadiens à Paris », *Notre temps*, 2 août 1947, p. 5.

159. Sur Monet à Belle-Isle-en-Mer, voir Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s. The Series Paintings*, Boston, Museum of Fine Arts, New Haven et Londres, Yale University Press, 1989.

160. Dans une lettre antérieure, le 4 juillet, Fernand Leduc avait annoncé le retour prochain des Riopelle à Montréal : « Lui et Françoise sont d'un pessimisme complet pour ce qui est des possibilités de vivre ici surtout quand ils songent à l'hiver (car ils attendent un enfant)... » En réalité, le projet d'un retour au Canada ne se matérialisera qu'à l'automne suivant.

en niant, jusqu'à nouvel ordre, leur projet de retour au Canada. — La rencontre de quelques Canadiens des plus « authentiques » les en a complètement dissuadés. — Paris et ses privations valent mieux que l'ambiance crétinisante du Québec¹⁶¹.

Ce furent de vraies vacances. Leduc, au moins, ne semble pas y avoir travaillé¹⁶².

Suites à l'exposition surréaliste

Au retour des vacances, les rapports de Breton et de Riopelle se raffermissent. Leduc en informe Borduas :

Breton a vu pour la première fois la production de Jean-Paul ; il lui a demandé de bien vouloir ajouter deux ou trois toiles à l'exposition surréaliste qui se prolonge jusqu'à la fin de septembre. Il [Riopelle] a reçu aussi l'offre de participer à une autre exposition de peintres surréalistes qui se tiendra en Allemagne puis à Prague, il doit aussi rencontrer Pierre Loeb qui veut lui garder quelques toiles, de sorte que la presque-totalité de sa production restera en France¹⁶³.

Il a peut-être été question d'une présentation en Allemagne mais ce projet est resté sans lendemain. Par contre, l'exposition tchèque, qui a eu lieu en novembre 1947 sous le titre *Mezinárodní Surrealismus*, est bien attestée. On sait que le groupe surréaliste tchécoslovaque existait depuis 1934, fondé par Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský, Karel Teige et Maria Germinova, dite Toyen. Salués par la presse du Parti communiste tchèque, Breton et Éluard s'étaient rendus à Prague en 1935. Mais peu à peu les choses s'étaient gâtées. Štyrský mourut en 1942. Nezval passa à l'aile stalinienne du Parti communiste. Le poète surréaliste tchèque Jindřich Heisler, venu vivre à Paris avec Toyen en 1945, à la fin de la guerre, organisa « une version réduite de l'exposition *Le surréalisme en 1947*, qui s'ouvrira en novembre chez Topic sous le titre *Le surréalisme international* ; Breton, qui l'accompagne d'une préface écrite pour la circonstance, *La seconde arche*, la qualifiera par la suite de VII^e Exposition internationale du surréalisme¹⁶⁴. Le texte de Breton, traduit en tchèque

161. Leduc à Borduas, 5 septembre 1947, dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 66.

162. Jean-Pierre Duquette, ouvr. cité, p. 52.

163. Lettre de Fernand Leduc à Borduas, 5 septembre 1947, dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 66.

164. David Mayer, « Le surréalisme tchèque », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 10, 1982, p. 286.

dans le catalogue, a été publié en français dans *La clé des champs*¹⁶⁵. Breton y réaffirmait les thèses soutenues par Éluard et lui, au cours de leur séjour à Prague en 1935, et appuyait de toute son autorité morale l'antistalinisme des surréalistes tchèques regroupés autour de Karel Teige, auteur d'un long texte malheureusement non traduit dans le catalogue de l'exposition de Prague et qui s'attaquait au dissident réaliste-socialiste Viteslav Nezval et à ses partisans. Si, pour Breton, la « seule cause » digne du surréalisme est « celle de la libération de l'homme », elle lui paraissait trop sacrée pour être confiée à ce qu'il appelle un « appareil dont les moyens tortueux et l'absolu dédain de la personne humaine m'inspirent tous les doutes ». Et Breton de rappeler que « l'offensive contre l'art libre, durant les années qui ont précédé la guerre, a été menée concurremment par des régimes se donnant pour poursuivre des fins idéologiques opposées ». Aussi bien, pour Breton : « EN ART PAS DE CONSIGNE JAMAIS, QUOI QU'IL ADVIENNE ! »

La clôture de l'exposition surréaliste de Prague fut l'occasion d'un débat assez animé démontrant « que le surréalisme demeure un objet de discussion très vivant en Bohême et que le mouvement est encore loin d'avoir perdu sa force d'inspiration. Quelques mois plus tard cependant, il ne servira plus de cible qu'aux attaques virulentes de la critique dogmatique¹⁶⁶ ». Entre-temps, la Tchécoslovaquie avait été le théâtre du coup d'État de février 1948, qui porta les communistes staliniens au pouvoir (Klement Gottwald) et, entre autres conséquences, l'amena à modifier radicalement sa politique culturelle. Breton était persuadé que Teige « ayant pu sans doute absorber un poison, mourut sur le trottoir, devant sa maison, entre les policiers. Sa compagne, Joska, se jeta par la fenêtre et vint expirer non loin de lui¹⁶⁷ ».

Salon des surindépendants

Du 11 (ou 13 ?) octobre au 3 novembre 1947, Riopelle et Leduc participent au Salon des surindépendants¹⁶⁸. L'Association des surindépen-

165. André Breton, *La clé des champs*, ouvr. cité, p. 106-109.

166. David Mayer, art. cité, p. 294.

167. André Breton, « Toyen », dans *Le surréalisme et la peinture*, ouvr. cité, p. 209, qui renvoyait à « L'exemple de Karel Teige », *Arts*, 5 décembre 1952 ; d'autres disent qu'il mourut d'une crise cardiaque, le 1^{er} octobre 1951.

168. Pour le 13, voir lettre de Leduc à Borduas dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 67. La date du 11 est tirée de Guy Robert, ouvr. cité, p. 44.

dants, dont les devises étaient « indépendance » et « discipline », avait pignon sur rue, 73, boulevard de Clichy, dans le neuvième arrondissement. Participaient également à cette exposition, Mathieu¹⁶⁹, Serpan, Soulages, le psychiatre Émile Malespine, qui pratiquait une peinture informelle et la sculpture¹⁷⁰, Raoul Ubac et Vulliamy¹⁷¹. Si l'on en croit le biographe de Soulages, ce salon était sans jury¹⁷². Quoi qu'il en soit, ce serait à ce salon que Soulages envoie pour la première fois des toiles caractéristiques de sa manière. L'« impressionnante symphonie de sombres coloris » des toiles qu'il envoie, note M. Gauthier dans *Opéra*, tranche sur les toiles très colorées de l'ensemble du salon. Mais il est surtout remarqué par les peintres¹⁷³.

Guy Robert a indiqué que Françoise Riopelle, enceinte, était déjà revenue à Montréal pour accoucher à ce moment. Jean-Paul Riopelle serait retourné également, non sans faire un détour par New York dont nous reparlerons. Leduc était sur place à Paris. Il signalait à Borduas, le jeudi 9 octobre 1947, que le « lundi » suivant, donc le 13, c'était le « grand vernissage aux surindépendants ». Il ajoutait : « c'est là notre première confrontation officielle avec le grand public français¹⁷⁴ ». Leduc promettait à Borduas d'en reparler, ce qu'il fit dans une lettre datée du 23 octobre 1947 :

Celui [le Salon] des surindépendants, de meilleure tenue [que le Salon d'automne dont il vient d'être question], est intéressant surtout par les apports surréalistes : l'abstractivisme a une large part. — La critique nulle, inexistante. — J'ai eu une offre d'interview pour *La Revue moderne* : j'ai appris par la suite que c'était une tactique pour recruter des abonnements, la revue n'étant distribuée que par cette voie¹⁷⁵...

169. « En 1947, j'expose aussi aux surindépendants pour la première et la dernière fois », Georges Mathieu, *ouvr. cité*, p. 229.

170. Sur Malespine, voir Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Office du livre, 1982, *sub voce*. Malespine avait aussi exposé à l'Exposition surréaliste de 1947.

171. Sylvain Lecombe, « Vivre une peinture sans tradition », dans *Paris-Paris 1937-1957*, *ouvr. cité*, p. 218.

172. James Johnson Sweeney, *Soulages*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 199.

173. *Id.*

174. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 67-68.

175. *Ibid.*, p. 70.

176. Bernard Teyssède, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 263, n. 4.

Apparemment, cet article fut fait, si l'on en croit Bernard Teyssède¹⁷⁶, qui renvoie à *La Revue moderne des arts et de la vie* (Paris), 1^{er} février 1948, p. 10, à ce propos. On y reproduisait une œuvre de Leduc, *Avalanche au mont des Escoumins*¹⁷⁷.

C'est probablement à l'occasion de ce Salon des surindépendants que Leduc reprit contact avec Breton, comme on le verra dans l'article de Suzanne Grenier que nous citons ci-après. Il en parle en tout cas dans sa lettre du 22 novembre 1947 à Borduas, et y revient aussi sur le Salon des surindépendants :

J'ai rencontré Breton qui avait manifesté le désir de me revoir. La rencontre fut très amicale et le malentendu est dissipé. [...] Il est évident que malgré tout c'est du côté des surréalistes que nous rencontrons les éléments les plus vivants. Il ne s'agit pas d'une conversion, car j'ai bien l'intention de faire valoir mes points de vue, mais je suis persuadé que c'est le milieu le plus enrichissant. D'ailleurs le discrédit qui l'entoure en ce moment est presque à lui seul une marque de garantie. — Ainsi sa participation prédominante au Salon des surindépendants a été la cause d'une campagne de silence sur ce même Salon¹⁷⁸.

Les prises de position antistalinienne de Breton étaient en train de le marginaliser dans un milieu de plus en plus marqué par l'influence de l'existentialisme sartrien et de la philosophie de l'engagement.

Quant à Riopelle, avons-nous dit, il n'était plus sur place à ce moment. Le meilleur article sur la participation des Canadiens au Salon des surindépendants est de Suzanne Grenier :

Deux jeunes artistes montréalais, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle exposent actuellement quelques-unes de leurs toiles au Salon des surindépendants à Paris. Par son titre même, ce salon marque une révolte contre le formalisme qui risque à chaque instant de faire prendre de simples habiletés manuelles pour un talent authentique. Ce caractère était évidemment ce qui avait attiré le surréaliste Breton au vernissage, où il eut une longue conversation avec Leduc.

Dans ce Salon des surindépendants, la jeune et vivante école de Montréal fait une excellente figure. Il n'y a pas de quoi s'étonner. Depuis la Libération, c'est elle qui assure toute seule la présence artistique canadienne sur la scène parisienne, et elle le fait avec une personnalité et une autorité qui lui ont permis de dépasser d'emblée les bornes du régio-

177. Huile sur toile, 70 cm x 50 cm.

178. Bernard Teyssède, art. cité, p. 71-73.

nalisme pour prendre son rang parmi les tendances composantes de l'avant-garde artistique.

À preuve la participation de Riopelle à l'exposition surréaliste de Breton, à preuve encore l'exposition des œuvres de cette école organisée spontanément cet été par la Galerie du Luxembourg.

À preuve enfin cette participation de Leduc au Salon des surindépendants où il expose une demi-douzaine de toiles remarquables dans un large trait à prédominance verte, magnifiques de lyrisme et toutes remarquablement significatives de l'intérêt original des recherches artistiques entreprises par Borduas et ses jeunes amis. Riopelle *in absentia* est représenté par une demi-douzaine de ses peintures débordantes de vie et de couleurs¹⁷⁹.

MONTRÉAL

À l'École du meuble

Il nous faut revenir quelque peu en arrière pour reprendre le fil des événements automatistes à Montréal, durant le même temps. On l'a vu, la situation s'était envenimée à l'École du meuble. Borduas s'était vu diminuer sa tâche d'enseignement depuis l'automne 1946. Il n'était pas le seul à le déplorer. On trouve dans ses archives une longue lettre de Guy Viau à son frère Jacques précisément parce qu'elle comporte un éloge de son enseignement. Rédigé à Paris, le 16 février 1947, ce témoignage avait d'autant plus de valeur qu'il n'avait pas été sollicité par Borduas.

Dans cette lettre, Guy Viau maintient qu'il faut distinguer entre le dessin géométral, dont il maîtrise bientôt tous les secrets à l'atelier du décorateur parisien René Gabriel, et le dessin spontané, que Borduas lui avait appris :

C'est l'erreur de Gauvreau de confondre ces deux sortes de dessins, et de craindre que la formation que donne M. Borduas soit nulle pour la composition. Au contraire. L'enseignement de Borduas est exactement l'idéal, et je suis sûr qu'il ne s'en donne pas de meilleur dans aucune école d'architecture et d'arts décoratifs, car c'est vraiment le seul enseignement qui puisse délivrer nos facultés spontanées d'imagination et de sensibilité, nous former aux réalités si difficiles à saisir, si nuancées de

179. Suzanne Grenier, « Succès de deux Montréalais. Peintres canadiens au Salon des surindépendants à Paris », *La Presse*, 5 novembre 1947, p. 13.

la forme, de la ligne, de la lumière, de la couleur, exprimées à l'état pur, si je puis dire, comprises dans ce qu'elles ont d'essentiel, d'intime, de vivant, comme nous l'enseignait Borduas aux cours de documentation surtout, où j'étais pourtant si paresseux. Tandis que l'enseignement académique escamote ces réalités trop subtiles, pour ne s'arrêter qu'à l'illusion des choses et aux trucs sûrs pour y parvenir.

Viau avait bien compris la source des problèmes de Borduas à l'École du meuble : quand ils héritaient de ses élèves, ses collègues avaient l'impression que ceux-ci n'avaient rien appris et qu'il leur fallait tout leur enseigner. Mais il se peut qu'il ait sous-estimé les difficultés inhérentes à l'espèce de synthèse qu'il proposait. L'enseignement de Borduas était orienté vers l'individu, vers le processus créateur, l'*inventio*. Celui de ses collègues, vers le produit fini, vers l'objet à fabriquer, le décor à faire. En principe, ces deux approches auraient pu se compléter. Dans les faits, c'était une autre paire de manches. À telle enseigne que, des élèves de Borduas, certains se dirigèrent vers les professions, d'autres vers les arts ; certains, vers les arts appliqués, d'autres les beaux-arts. Mieux, ceux qui comme Bernard Morisset et Guy Viau iront vers la décoration et le meuble, malgré leur grand attachement pour la personne de Borduas, ne feront pas partie du groupe automatiste. On a dit que leurs convictions religieuses les en avaient empêchés. Certes, cela a joué, mais ce n'est pas la seule raison. Ne concevant pas leur être au monde dans la perspective surréaliste, ils n'arrivèrent pas à partager la révolte intérieure de Borduas ni son « sauvage besoin de libération » et à trouver dans « l'anarchie resplendissante », pour reprendre des termes qui paraîtront l'année suivante dans le manifeste *Refus global*, une idéologie conforme à leurs aspirations.

Viau reconnaissait que Borduas leur avait donné l'essentiel. Il lui semblait que ses collègues n'avaient plus qu'à leur apprendre un langage ou à leur montrer des techniques d'exécution. Viau poursuit :

En effet, le professeur de composition ne doit pas s'attendre à ce que les élèves qui sortent de chez Borduas aient tout cuits dans leurs poches les moyens matériels, la science, je devrais dire, de dessiner des plans, des géométrales, des perspectives, des maquettes en couleurs. Ces moyens-là ne sont pas les mêmes qu'en dessin à vue même s'ils sont parents (un rendu en couleurs ne peut faire concurrence aux gouaches que nous faisons avec Borduas, c'est autre chose) ; au contraire, le professeur de composition doit considérer ces mêmes élèves en élèves que Borduas a éveillés au monde des formes et des couleurs, dont la sensibilité est affinée, l'imagination ravivée, qui sont délivrés des routines et des préjugés, qui ont pris l'habitude de l'invention, du jeu des matières, etc.

[...] Le professeur de composition devrait donc comprendre que ces élèves ont une formation générale, en un mot qu'ils sont éveillés. Il ne reste plus qu'à utiliser cet état absolument favorable pour les diriger vers une forme particulière d'expression et d'invention, faire le passage entre un domaine pur et universel et un domaine pratique d'application, qui exige en plus de cette formation générale, une science particulière et des moyens qui lui sont propres¹⁸⁰.

Les choses étaient moins simples que ne les percevait Viau. L'« éveil » dont il parlait avait été à l'origine, chez certains des jeunes disciples de Borduas, d'une volonté de rupture avec le monde du géométral, de la perspective et de la maquette en couleurs, non certes parce que ces notions étaient détestables en soi, mais parce qu'elles leur semblaient en totale contradiction avec la « générosité », la « spontanéité », bref les « nécessités » de l'acte créateur tel que conçu par Borduas ! Il va sans dire que cette volonté de rupture inquiétait la direction de l'École. Jean-Marie Gauvreau pouvait bien souhaiter former une élite ouvrière à la fois éveillée aux réalités plastiques et techniquement compétente, il refusait que cet éveil de la sensibilité artistique vienne compromettre la formation technique. À tout prendre, s'il fallait choisir, il aurait volontiers sacrifié la première pour s'assurer de la seconde. Aussi bien, pour la société bourgeoise dans laquelle allait se recruter leur futur clientèle, la compétence technique était plus prisée que l'originalité artistique ou le génie créateur. Mais, pour Borduas, disciple de Breton, on ne pouvait espérer « transformer » les sensibilités, sans attaquer de front cette mystique de la « compétence » à vide, tout juste bonne à préparer des exécutants de programmes tracés d'avance et échappant à leur contrôle. Le conflit avec Jean-Marie Gauvreau avait des dimensions politiques que Viau préférait oublier.

À vrai dire, Guy Viau n'était pas complètement ignorant de ce qui se tramait à l'École au moment où il écrivait cette lettre. Comme il l'indiquait à son frère Jacques, « M. Gauvreau commence de me sonder sur ces questions ». On pourrait considérer sa lettre comme une sorte de ban d'essai de ce qu'il voulait répondre à Jean-Marie Gauvreau. Il voulait être sûr que sa défense de son enseignement allait dans le sens envisagé par Borduas. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il demandait à son correspondant de communiquer sa lettre à Borduas et de chercher à obtenir son approbation de sa façon de voir.

180. Lettre de Guy Viau à son frère Jacques, datée de Paris, le 16 février 1947. MACM, Archives Borduas, dossier 166.

Chose certaine, il attendait d'avoir cette approbation avant de répondre au directeur de l'École du meuble. Dès qu'il l'obtint, il en remercia Borduas et résuma à son usage le contenu de sa réponse à Gauvreau :

Je vous remercie d'avoir bien voulu approuver les notes que j'ai envoyées à Jacques au sujet de l'École du meuble. Je viens d'écrire dans les mêmes termes, avec quelques précautions oratoires malheureusement, à M. Gauvreau qui m'avait invité à me prononcer sur le sujet, mais ce que je n'ai pas dit, car il n'en a pas été encore question entre lui et moi, et ce serait peut-être parfaitement inutile de le lui dire, c'est que toutes les difficultés qui se posent à lui en ce moment ne sont dues ni à vous ni à votre enseignement qui êtes tous deux impeccables, mais au fait de l'incompatibilité de votre enseignement, et jusqu'à un certain point de celui de M. Gagnon, avec le sien et celui des autres professeurs, ce qui cause le présent conflit d'autorité en forçant les élèves à prendre parti pour tel enseignement contre tel autre. Il faudrait qu'il vous approuve publiquement et tout rentrerait dans l'ordre. Je sais qu'il ne faut guère y compter, mais il n'y a pas d'autre solution¹⁸¹.

Était expédiée, le même jour, une lettre plus longue et plus circonstanciée à Jean-Marie Gauvreau, dans laquelle les mêmes idées étaient défendues par Guy Viau, « avec quelques précautions oratoires » :

Quant au problème de l'enseignement du dessin que vous posez dans votre dernière lettre, je vous livre simplement mon opinion à ce sujet comme vous avec bien voulu le faire vous-même. Je crois que l'on peut envisager l'enseignement du dessin dans une école d'arts appliqués comme une formation de culture générale : affiner l'élève, l'éveiller au sens de la couleur, du volume, de la lumière, de la profondeur, de la composition. Le professeur de composition n'a plus qu'à utiliser ensuite les dons que l'on a éveillés, les appliquer à des problèmes pratiques. Ainsi, en dessin à vue, on apprend la profondeur ; en composition, on apprend la perspective rationnelle (on l'a d'ailleurs déjà apprise en dessin industriel), la présentation perspective. En dessin à vue, on apprend le sens du volume et de la lumière ; en composition, on apprendra à utiliser certains volumes, bois, verre, acier, garniture, et certaines lumières pour des besoins donnés, pour convenir aux nécessités de telles personnes, en respectant les exigences des matériaux et de la technique. Quant à moi, je garde un excellent souvenir de l'enseignement de M. Borduas qui m'a

181. Lettre de Guy Viau à Borduas, datée de Paris, le 5 avril 1947. MACM, Archives Borduas, dossier 166.

182. Lettre de Guy Viau à Jean-Marie Gauvreau, datée de Paris, le 5 avril 1947. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble. Dossier Guy Viau, n° 5.2.2.45.

été d'une grande utilité en composition de meuble de même que je suis heureux de rendre hommage à M. Parizeau¹⁸².

On aura compris que les questions de Gauvreau portant sur la place du dessin à vue dans une école d'arts appliqués visaient en réalité Borduas, qui était responsable de cette matière. Cela n'avait évidemment pas échappé à Guy Viau. Il n'est donc pas étonnant qu'il le nomme explicitement. Mais le reste de sa lettre fait l'éloge de Parizeau, en citant un long passage d'un certain Jan de Mai, commentant la plaquette du père Couturier sur l'architecte québécois. De toute manière, si Gauvreau avait pensé trouver chez Viau des arguments contre l'enseignement de Borduas, il dut rester sur sa faim.

Ce que Borduas, de son côté, retenait de tout cela, c'est que Gauvreau avait commencé à faire enquête sur son compte et cherchait sa perte. « Je vous remercie, répondait-il à Guy Viau, de m'avoir prévenu de votre réponse aux questions d'un certain arriviste [Jean-Marie Gauvreau]. Sans cela, comme bien vous pensez, je n'en aurais jamais rien su¹⁸³. » Borduas, au moins, ne se faisait pas d'illusions sur les véritables enjeux de la situation.

Il n'y avait pas que Borduas qui pouvait se plaindre d'un « certain arriviste » à l'École du meuble. Une lettre de Jean-Marie Gauvreau à Maurice Gagnon donne à penser que lui non plus n'était pas dans les bonnes grâces du directeur. Nous ignorons les circonstances exactes qui ont provoqué l'éclatement du conflit au grand jour. Il semble qu'à l'occasion d'une « petite fête » à l'École des « accusations » auraient été lancées par Gagnon contre les professeurs français, dont évidemment Maurice Félix qui venait d'être engagé pour donner les cours que l'on avait retirés à Borduas. Les propos de l'historien d'art avaient paru tout à fait déplacés et, en lui écrivant, Gauvreau entendait réparer une « injustice ». Mais il est clair, au ton de la lettre, que des tensions sérieuses existaient déjà entre Gauvreau et Gagnon :

L'allusion désobligeante que vous avez faite à l'égard de nos professeurs français dépasse les bornes, quand vous savez très bien le dévouement qu'ils prodiguent à l'École du meuble. Si vous appelez cela de la *courtisannerie*, libre à vous; mais, mon cher ami, c'est une arme à deux tranchants, et si vous voulez en faire état, on se souviendra que vous et vos amis avez fait appel du même côté, quand cela faisait votre affaire.

183. Lettre de Borduas à Guy Viau, datée de Saint-Hilaire, « fin avril 1947 ». ANQQ, Fonds Guy-Viau, P 171/1, cahier 1, lettre 40.

Cette dernière allusion visait sans doute la déférence et l'immense respect que « Gagnon et ses amis » avaient manifesté au père Couturier et à Fernand Léger, autres « Français », à l'occasion de leur passage à Montréal. Ne s'étaient-ils pas montrés bien *courtisans* également ?

Justifiant indirectement la mesure prise contre Borduas l'automne précédent, Gauvreau ajoutait :

J'ai ici une bonne équipe qui travaille dans la joie et qui réalise quelque chose en attendant que des Canadiens compétents les remplacent ; c'est ainsi que je comprends le problème. De plus, je ne suis plus prêt à compromettre l'avenir de l'École avec des théories ou des mouvements qui ne la regardent pas¹⁸⁴.

Borduas n'est pas nommé. Mais qui d'autre venait d'être remplacé par un Français « compétent » ? D'ailleurs, l'allusion aux « théories » et « mouvements » ne peut viser que Borduas et l'automatisme.

De son côté, Gagnon avait-il accepté la leçon de son directeur ? Pas vraiment. Quelques jours après la réception de la lettre de Gauvreau, il publiait dans *Le Canada* une critique d'une exposition de peinture française contemporaine présentée à la Art Association de Montréal. Le choix des tableaux lui avait paru exécrable et il dénonçait la condescendance des organisateurs, qui avaient sans doute décidé d'envoyer des œuvres aussi nulles pour ne pas « effaroucher » le public canadien :

Quand est-ce que l'on comprendra, en France, que nous détestons — ici, spécialement au Canada — la France moyenne et bon garçon, celle de tout repos, parce que nous savons très bien que ce n'est pas cette France-là qui a tous les courages — dans la vie et à la guerre — ; que ce n'est pas [par] cette France-là que ces œuvres vivent, évoluent et se tiennent sur la ligne des hauteurs ; que ce n'est pas cette France-là qui ajoute, depuis ses origines, aux chefs-d'œuvre des chefs-d'œuvre de plus ?

C'est une autre France que nous comptons revoir à l'exposition et qui nous échappe, camouflée — j'en suis convaincu — par des gens qui ne savent pas ce que nous sommes, qui ne savent ce que nous pensons et ce que nous attendons d'elle.

On prétendra probablement en plusieurs milieux familiers que nous avons tort d'écrire ces lignes que nous dicte notre foi en la France. On

184. Jean-Marie Gauvreau à Maurice Gagnon, 21 avril 1947. Archives de l'École du meuble. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble. Dossier 5.2.9.15.

185. Maurice Gagnon, « Visage de France », *Le Canada*, 20 mai 1947.

y verra — je n'en suis que trop sûr — un désir de dénigrement et peut-être même la suite de querelles récentes que nous n'avons cependant que trop déplorées¹⁸⁵.

La question se pose d'autant plus qu'une copie de cet article avait été versée au dossier de Maurice Gagnon à l'École du meuble. Pour Gagnon, il y avait donc deux « visages » de la France : celui des grands maîtres de l'école de Paris et celui des bien petits maîtres de l'exposition de l'AAM... et ceux qui enseignaient à l'École du meuble de Montréal. On imagine ce que dut avoir d'exaspérant aux yeux de Jean-Marie Gauvreau pareille prise de position, dans les journaux en plus. Certes, il n'a jamais mis en doute l'étendue des « connaissances » de son professeur d'histoire de l'art, mais il considérait son « jugement », ses « aptitudes administratives », son « sens des responsabilités » comme des plus faibles. Il exprimait d'ailleurs déjà le vœu de lui voir trouver un poste ailleurs¹⁸⁶.

Il s'agissait sans doute encore d'un vœu pieux au moment où il avait été formulé puisque, le 15 août, Gagnon recevait, comme tous les autres professeurs de l'École, une demande de P. E. Lévesque, directeur des études, de lui envoyer son programme de cours pour l'année à venir. Demande à laquelle il répondait assez cavalièrement le 20 août. Mais sa lettre fut portée à l'attention de Jean-Marie Gauvreau, qui lui écrivit à son tour, mettant les points sur les *i* :

Nous sommes à faire une étude détaillée de tous les programmes de l'École et il nous est indispensable de connaître par le détail la nature des cours dispensés à l'École du meuble. J'avais déjà en mains les renseignements très sommaires que vous nous avez communiqués et je me serais gardé de vous déranger pour cela.

Ce dont nous avons besoin en l'occurrence, c'est le titre de chacune de vos leçons et si dans la même leçon, vous traitez deux sujets, nous serions bien aise de les connaître. [...] J'ai bien l'espoir que notre École prendra dans un avenir prochain, des développements qu'on ne soupçonne pas...

Des mesures de contrôle étaient donc mises en place. Les développements insoupçonnés dont parlait Gauvreau par ailleurs étaient probablement ceux auxquels Borduas faisait allusion ironiquement dans *Projections libérantes* :

186. « M. Gagnon serait plus à sa place et il serait tout désigné étant donné ses qualifications, pour l'enseignement universitaire. » Dossier d'évaluation du professeur, daté du 16 mai 1947. Archives de l'École du meuble. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble. Dossier 5.2.9.15.

C'est [...] le rêve, depuis longtemps choyé, du directeur d'accorder un jour des licences et des doctorats en siège! Il y travaille en cachette. Les autorités de l'Université sont déjà consentantes. Monseigneur Maurault n'a pas craint d'exprimer publiquement, à la presse, le plaisir qu'il éprouverait à ouvrir les portes de l'Université à l'École du meuble. Gauvreau plus rusé nie qu'il en soit question; le jour où il aura gagné son point au Ministère (qui voit en ce moment d'un mauvais œil un si grand succès), il aurait l'air de s'être fait tirer l'oreille pour accepter de devenir doyen! Quel chameau que Gauvreau¹⁸⁷!

Nous n'avons pas retrouvé dans la presse les déclarations de M^{gr} Maurault auxquelles Borduas faisait allusion, mais les éditeurs de ses *Écrits* ont retrouvé le texte d'un « Projet d'un Institut d'art religieux » soumis à M^{gr} Joseph Charbonneau par Jean-Marie Gauvreau et qui, pour l'essentiel, donne raison à Borduas. Gauvreau concluait son texte en disant que « l'institut pourrait éventuellement être affilié à l'Université de Montréal et deviendrait le prolongement naturel de l'enseignement de nos écoles des Beaux-Arts et d'arts appliqués ». Maillard fera opposition à ce projet, auquel M^{gr} Charbonneau ne donnera pas suite.

Gauvreau pouvait penser être à la veille d'entrer dans le giron de l'université, mais lequel de ses professeurs avait la formation nécessaire pour enseigner à l'université, sauf Gagnon avec sa licence de la Sorbonne, et encore? De toute manière, un scandale inattendu vint le débarrasser de la présence devenue gênante de Gagnon. La nature exacte de ce scandale n'a pas laissé de traces dans les documents, mais il dut se passer quelque chose de suffisamment grave, au moins aux yeux des contemporains, pour expliquer la manière précipitée dont les choses se passèrent ensuite. Dès le 16 octobre 1947, Gauvreau recevait la lettre de « démission comme conservateur de la bibliothèque et professeur d'histoire de l'art » de Maurice Gagnon et s'empressait de l'accepter le lendemain et d'en saisir le gouvernement le même jour! La démission de Gagnon prenait effet « à compter du 1^{er} décembre 1947 ». Le départ de Gagnon de l'École du meuble n'a donc rien à voir avec celui de Borduas à la suite du lancement du manifeste *Refus global*.

Entre-temps, les Viau revenaient au Canada. Le 5 décembre 1947, ils en informaient Jean-Marie Gauvreau. S'inquiétant pour la santé de sa femme et de son enfant, n'osant pas leur imposer d'affronter un autre

187. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 431; voir n. 91.

hiver parisien sans chauffage adéquat à cause des rationnements de charbon, Guy Viau avait en effet décidé d'écourter d'un semestre son séjour en France et de revenir au Canada. L'ambassadeur Paul Beaulieu lui facilita les choses, si bien qu'en trois jours tout était réglé pour leur départ. Ils s'embarquaient le 12 décembre 1947 au Havre sur un paquebot américain pour Montréal, via New York. « Nous serons à Montréal vers la Noël¹⁸⁸. »

Revenu à Montréal à cette date, Viau était donc sur place au moment du lancement de *Prisme d'yeux*. Il a pu avoir vent de la rédaction de *Refus global*, qu'il refusa de signer à cause de ses convictions religieuses, d'ailleurs connues et respectées dans le groupe. Dès janvier 1948, il est engagé comme professeur d'histoire de l'art à l'École du meuble, en remplacement de Maurice Gagnon. Il se trouvait en fait à « terminer sa mission » de cette façon. Ce semestre de cours compenserait pour le semestre d'études qu'il n'avait pas fait à Paris.

Bien-être

Si la situation à l'École risquait de drainer l'énergie de Borduas et de ses collègues, elle touchait moins les jeunes membres du groupe automatiste. Mardi le 20 mai 1947, à 8 h 30, *Une pièce sans titre* de T. J. Maeckens (pseudonyme de Jean Mercier) et surtout *Bien-être* de Claude Gauvreau étaient présentées au Congress Hall, au 454, boulevard Dorchester Ouest, Montréal (aujourd'hui boulevard René-Lévesque).

La distribution de la pièce de Mercier comprenait Lise Guyot, Gilles Hénault, Jean Saint-Denis, Yves Lasnier, Tamar, André Pouliot et Jean-Paul Mousseau, si l'on se fie au programme imprimé à cette occasion¹⁸⁹. Marcel Barbeau, qui était responsable du décor et des costumes, y tenait aussi un rôle de figurant. Mousseau en parlait comme d'une pièce interminable et peu intéressante. Il n'y avait qu'une réplique à donner. Transportant Barbeau sur une civière, il était censé dire : « Il a bougé. » Comme

188. Lettre de Guy Viau à Jean-Marie Gauvreau, datée de Paris, le 5 décembre 1947. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble. Dossier Guy Viau, n° 5.2.2.45.

189. Un programme tapé à la machine conservé dans les archives personnelles de Mousseau donnait une toute autre distribution, supposant que Jean-Louis Paris, Jean Duceppe et Fernande Larivière auraient pu en être. Il s'agit probablement d'un projet qui n'eut pas de suite.

Barbeau, dans le rôle du noyé étendu sur une civière, tremblait comme une feuille, c'était le cas de le dire ! Mousseau, de son côté, n'arriva pas à faire entendre sa réplique, tant la voix lui manqua.

Barbeau avait conçu et peint seul le décor de la pièce de Mercier. Il avait utilisé des lisières de papier brun, d'environ trente pouces de large, qu'il avait collées les unes aux autres avec le papier collant le plus large que l'on pouvait trouver sur le marché. Il y peignit des formes noires, mi-abstraites mi-figuratives, qui évoquaient vaguement des arbres.

Bien-être était d'une tout autre tenue du point de vue littéraire. Muriel Guilbault y tenait le rôle principal, les décors faits de papier journal étaient de Pierre Gauvreau et les costumes de Madeleine Arbour. Un petit incident se produisit au cours de la présentation de la pièce. Le décor de Pierre Gauvreau comportait une ouverture que Claude Gauvreau devait franchir brusquement. Barbeau avait été chargé de retenir le décor pour l'empêcher de tomber, mais Claude traversa la porte avec trop de véhémence et l'engin s'écroula. Il fallut se mettre à plusieurs pour le rétablir. « Nous lançons des Freud aidez-nous ! Marx aidez-nous ! au moment où nous nous affairions à le réparer », nous confia Mousseau¹⁹⁰.

Claude Gauvreau a raconté comment sa pièce fut accueillie :

Enfin, Muriel et moi fîmes notre entrée en mariés. La pièce commence par un monologue de l'homme; je dis « Des mains dans l'abîme qui font des feuilles. C'est un mariage ». Dès ces premiers mots, qui peuvent sembler aujourd'hui bien inoffensifs (surtout si on les compare à ceux de mes plus récentes manières), ce fut un éclat de rire exorbitant tout à fait général et incontrôlablement hystérique¹⁹¹.

Pis encore, s'il faut en croire une note anonyme parue dans *L'envers du décor*, en mars 1974, la salle se vida peu à peu tout au long de la représentation, si bien que, à la fin, il ne restait qu'une dizaine de spectateurs pour applaudir les acteurs¹⁹². Borduas, qui faisait partie du petit groupe à être resté jusqu'à la fin, était moins généreux encore sur leur nombre, mis à part bien sûr les membres du groupe. Plus encore, il datait de ce jour le pressentiment certain qu'il allait devoir rompre avec les gens de sa génération :

190. Conversation avec Jean-Paul Mousseau.

191. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », art. cité, p. 65.

192. Cité par Ray Ellenwood, *Eggregate. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 102.

Dans une soirée mémorable ces deux réalités sociales [les amis et les jeunes] se sont rencontrées. Claude Gauvreau jouait sa pièce *Bien-être*. De la foule de nos amis qui étaient là, cinq à peine (en dehors du groupe) sortirent intacts dans mon admiration.

J'éprouvai, en plus des sentiments propres au drame épique qui se déroulait sur la scène, l'angoisse, pour la première fois, de la rupture prochaine irrémédiable. Moins quelques doigts de la main tous ceux qui étaient là et qui auparavant nous avaient été secourables refusaient de dépasser certaines bornes en deçà de nos possibilités présentes : c'était évident¹⁹³ !

Cahiers des arts graphiques

Le 31 mai 1947 avait lieu le lancement du premier numéro des *Ateliers d'arts graphiques* à l'École du même nom. C'est au cours de l'exposition de la rue Sherbrooke que les responsables de cette publication, Albert Dumouchel et Arthur Gladu, prirent contact avec les automatistes pour les inviter « à participer individuellement au premier *Cahier des arts graphiques*¹⁹⁴ ». Bien que portant le n° 2, ce cahier fut le premier d'une série de deux. Apparemment, on avait voulu donner l'impression au ministère qui subventionnait l'entreprise qu'il s'agissait d'une affaire bien lancée, qu'on en était déjà au deuxième numéro... Les rédacteurs auraient voulu refléter toutes les tendances, dont bien sûr l'automatisme. Borduas y fit reproduire son petit tableau de 1943 intitulé *Arbres dans la nuit*, mais Pierre Gauvreau y avait *Fête foraine*, un tableau beaucoup plus récent exposé rue Sherbrooke ; Mousseau, deux illustrations des *Sables du rêve*, 1945, de Thérèse Renaud, et Rémi-Paul Forgues, un poème : *Tu es la douce Yole-iris de ma fin*.

Par ailleurs, les admirations pellanienues du groupe des arts graphiques firent qu'on y trouvait aussi des reproductions d'œuvres de Pellan, Léon Bellefleur, Mimi Parent, Roland Truchon, Albert Dumouchel et Arthur Gladu, déjà le groupe de *Prisme d'yeux* en train de prendre forme.

Cependant, cette « cohabitation » n'eut pas le bonheur de plaire à tout le monde, comme Borduas nous l'apprend aussi :

193. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 465.

194. *Ibid.*, p. 467.

195. *Id.*

[Elle] nous valut des chicanes d'amis à l'étranger. On reprocha notre manque de discernement, notre peu de rigueur et d'exigences comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux *Cahier*¹⁹⁵.

L'ironie de Borduas visait en fait moins des amis, qu'un ami, soit Fernand Leduc, qui réagit négativement au *Cahier*:

Je vous avouerai qu'il m'a été très pénible de constater votre (je pense au groupe) présence à la *Revue des arts graphiques*... tout ce qui a de plus bourgeois et de plus conformiste par la présentation et de plus réactionnaire par les textes [...] je me vois obligé de dénoncer votre (toujours en tant que groupe) comportement du moins tel qu'il se présente. [...] Toute récidive serait, il me semble, déplorable¹⁹⁶.

Borduas tentera de calmer Leduc à ce propos, mais son argumentation n'est pas complètement convaincante. Chose certaine, il n'y aura pas de récidive.

J'admire toujours votre esprit combatif, mon cher Fernand. Mais votre mise en garde contre la *Revue des arts graphiques*, revue d'école gouvernementale si jamais il en fut, où je n'ai pas lu une seule ligne, me fit sourire. Nous avons, Pierre [Gauvreau], Mousseau et moi, permis de reproduire, comme nous aurions fait pour *La Presse*, *Le Canada*, *Canadian Art* ou n'importe quoi, même *Le Devoir*. Elle [la publication] ne nous appartient en rien, malgré son peu de valeur¹⁹⁷.

Les événements allaient bientôt donner raison à Leduc. Sans qu'il soit possible de préciser à quel moment, sur la lancée de ce premier succès, les éditeurs des *Cahiers* voulurent renouveler l'expérience et préparer le prochain numéro, qu'on espérait pouvoir lancer au début de l'année scolaire 1948-1949.

Dumouchel et Gladu comptaient sur la participation de Borduas et de ses amis, mais ils n'étaient peut-être pas au courant des reproches que la participation des automatistes aux *Cahiers* leur avait valu « à l'étranger ». Aussi, au lieu de rencontrer un enthousiasme sans mélange de la part des automatistes, Dumouchel se vit imposer des « conditions » à leur participation. C'est Borduas qui nous l'apprend :

196. Lettre de Fernand Leduc à Borduas, 17 juillet 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 62.

197. Lettre de Borduas à Leduc, 22 juillet 1947, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 237, n. 113.

Lorsqu'il s'est agi de la collaboration au deuxième numéro (n° 3) projeté pour 1948, une réunion d'étude s'organise avec nos amis des arts graphiques où il est décidé de la participation de chacun de nous. L'on promet de grouper nos envois en un tout, et nous prévenons qu'aucune censure ou aucun rejet partiel ne saurait être appliqué sans entraîner le retrait du tout.

Dans ces conditions le travail commence. Ça va bien jusqu'au moment où l'on nous prévient que le papier d'un de nos amis ne peut passer tel quel. L'auteur refuse de changer les paragraphes incriminés; nous rappelons les conditions posées. En plus on nous informe que, à cause de difficultés d'exécution, nous serons dispersés un peu partout dans la revue comme l'on répand la muscade sur un pouding!

Dans l'impossibilité de nos amis des arts graphiques de faire mieux — ils relèvent d'autorités que nous ne voyons pas — à regret nous nous quittons¹⁹⁸.

Bien plus tard, Dumouchel révélera les misères que le Ministère avait faites aux *Cahiers des arts graphiques*, les soumettant à une censure sévère. Il n'était pas question de reproduire des nus dans une publication gouvernementale. On imagine bien que l'érotisme littéraire n'était pas mieux traité, en supposant que le texte «incriminé» mentionné par Borduas était de cette nature. À vrai dire, nous n'en savons rien. Ce texte ni son auteur n'ont jamais été identifiés¹⁹⁹.

Relevons au moins une hypothèse intéressante avancée par Jean Fisette²⁰⁰ et qui pourrait nous donner au moins une idée d'un des textes automatistes retirés à cette occasion. Il s'agit de l'important texte de Borduas révélé récemment par la publication des *Écrits* et qui s'intitule «Parlons un peu peinture». Fisette a en effet avancé que ce texte «a été écrit en vue de présenter cette section réservée aux automatistes». Les futurs signataires de *Prisme d'yeux* en auraient pris connaissance et leur manifeste y ferait allusion. Le rapprochement d'un passage du texte de Borduas et d'un passage du manifeste pellanien fait par Fisette nous paraît tout à fait convaincant. Borduas avait d'abord écrit :

198. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 467-468.

199. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 332 et n. 18, p. 399, qui renvoie à sa conversation d'avril 1970 avec Dumouchel.

200. Dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 286-289.

Ceux qui reprochent aux peintres d'entourer leurs œuvres de théories s'enfoncent un doigt dans l'œil. Ce ne sont pas leurs œuvres que les peintres entourent de théorie mais les œuvres du passé, et cela jusqu'à eux. Ceux-là n'ont rien compris, leur confusion est leur lieu de prédilection. [...] Dans le domaine de la pensée faire le point semble aussi nécessaire qu'au capitaine en mer. [...] L'espoir devrait suffire.

Que l'on relise maintenant le passage suivant de *Prisme d'yeux*, que l'on peut supposer écrit pour donner la réplique au texte de Borduas :

Aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisante ! (régionalisme sur le plan de l'esprit !) Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer, rameront sans voir par devant ni même par derrière, sans espoir de faire le point.

N'est-ce pas que le rapprochement des métaphores nautonières dans les deux textes est suggestif ? On pourrait même mettre de l'eau au moulin de Fisette en notant, après Ray Ellenwood, que « ceux qui reprochent aux peintres d'entourer leurs œuvres de théories » — une accusation qui va devenir courante après la publication de *Refus global* — étaient probablement Pellan et son entourage²⁰¹.

Toutes ces complications retardèrent la publication du deuxième *Cahier*, qui ne parut que le 21 février 1949. Entre-temps, il y avait eu *Prisme d'yeux*, *Refus global*, le renvoi de Borduas de l'École du meuble... Le *Cahier* n° 3 ne relevait plus du groupe de « nos amis ». Aussi bien, il s'ouvrait par une préface de Roger Duhamel qui s'en prenait directement à cette pierre de touche de la pensée de Borduas : la référence de Breton aux *Carnets* de Léonard :

Paul Valéry eût aimé cette réflexion que je cueille dans les propos anciens de Georges de Scudéry : « Je ne sais quelle espèce de louange les anciens croyaient donner à ce peintre qui, ne pouvant finir son ouvrage, l'acheva fortuitement en jetant son éponge contre son tableau, mais je sais qu'elle ne m'aurait pas obligé... Les opérations de l'esprit sont trop importantes pour en laisser la conduite au hasard, et j'aimerais presque mieux qu'on m'accusât d'avoir failli par connaissance que d'avoir bien fait sans y songer. » Le présent cahier démontre que nous comptons des artistes et des artisans qui ne se réclament pas de l'improvisation

201. Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 121, qui renvoie à une conversation avec Jean Benoit et Mimi Parent à Paris, les 5 et 6 juin 1974, et à Guy Robert, *Pellan, sa vie son œuvre/His Life and Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963, p. 54.

brillante et sans lendemain et veulent bien faire tout en y songeant profondément.

Nous avons cité plus haut le passage des *Carnets* où Léonard faisait reproche à « notre Botticelli » de mépriser le paysage, en affirmant « que cette étude est vaine et qu'en jetant une éponge imbibée de couleurs différentes sur un mur, on y ferait une tache où se verrait un beau paysage ». Botticelli avait lu Plinie et avait retenu l'épisode de la mésaventure de Protogénès de Rhodes s'étant mis en frais de peindre l'écume de la mer qui avait aussi frappé Scudéry et notre Roger Duhamel.

En affectant de faire de l'automatisme une méthode d'écervelés, selon laquelle il suffisait de lancer une éponge sur une toile pour peindre un chef-d'œuvre, non seulement Duhamel — laissons Scudéry et Valéry hors de cette querelle — pervertissait la démarche automatiste, mais montrait qu'il avait mal lu Léonard.

Retour des Riopelle

Après quelques hésitations, Riopelle avait donc décidé de revenir à Montréal. Sur le chemin de retour, il était passé par New York, où il avait revu Pierre Matisse et, selon son biographe, rencontré Miró²⁰². Ce n'est pas du tout impossible, Miró étant à New York depuis février 1947 pour exécuter une murale commissionnée par le Gourmet Restaurant du Terrace Hilton Hotel à Cincinnati. Miró travaillait à sa murale dans un atelier situé sur la 119^e Rue Est à New York. Sa murale fut exposée au Musée d'art moderne de New York en octobre 1947²⁰³. Riopelle a pu le rencontrer au cours d'une visite de cette exposition, ou même chez Pierre Matisse.

On ignore la date exacte du retour de Riopelle au pays, mais il semble avoir déjà été à Montréal dès le 15 octobre 1947, puisque Borduas écrit à Leduc à cette date : « Jean-Paul R. a le plan exact de la galerie [du Luxembourg]²⁰⁴. » Cela expliquerait de plus le « *in absentia* » de l'article de Suzanne Grenier que nous avons cité plus haut.

Chose certaine, le 17 novembre 1947, Borduas rédigeait une lettre de recommandation en faveur de Riopelle qui postulait une bourse à la

202. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, ouvr. cité, p. 44.

203. Voir William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968, p. 215-216.

204. André Beaudet, ouvr. cité, p. 239, n. 120.

section canadienne de la Guggenheim Foundation. Avait-il eu vent de cette possibilité au moment de son passage à New York? Quoi qu'il en soit, voici comment Borduas résumait l'année passée en France par Riopelle:

Là [à Paris] il fréquente un peu tous les milieux d'avant-garde, est particulièrement remarqué par Pierre Loeb, et André Breton qui l'encourage; monte spontanément à la Galerie du Luxembourg avec son ami Fernand Leduc une petite exposition de leurs travaux et de ceux en leur possession des membres du groupe. Participe à l'Exposition surréaliste internationale de Paris printemps-automne 47, signe *Cause, Rupture inaugurale*. Laisse des toiles à Paris pour des expositions surréalistes en Allemagne, en Tchécoslovaquie et enfin pour le Salon des surindépendants. De retour à Montréal, son activité débordante continue. En ce moment il met sur pied avec Jean-Paul Mousseau une exposition de leurs œuvres qui promet d'être tout à fait sensationnelle (du 28 novembre au 15 décembre à l'appartement de M^{me} Muriel Guilbault rue Sherbrooke Ouest, Montréal)²⁰⁵.

On trouve probablement un écho de l'effet produit par Riopelle, de retour d'Europe, dans *Indiscrétions*, texte rédigé à cette époque par Borduas:

Riopelle, Jean-Paul.

Le feu et l'eau réunis en un tourbillon insaisissable. Riopelle jeune nébuleuse dont l'orbe encercle Paris, New York, Montréal. Longtemps après son passage se fait encore sentir un reste de déplacement. Ses dernières œuvres font rêver à une nouvelle planète aux formes miraculeusement évoluées²⁰⁶.

Trente-trois tableaux de Pierre Gauvreau

Du 15 au 30 novembre 1947, se tenait la première exposition particulière de Pierre Gauvreau au 75, rue Sherbrooke Ouest, donc à l'endroit même où s'était tenue la seconde exposition de groupe des automatistes. Son exposition comportait trente-trois toiles. La liste des tableaux exposés est connue²⁰⁷: 1. *Aspiration lucide accrochée dans les cerceaux*, 1944; 2. *Baie*

205. MACM, Archives Borduas, dossier 102.

206. André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 269-270.

207. Nous remercions Jeannine Carreau de nous avoir communiqué ce précieux document.

d'esprit, 1944; 3. *Aspect franc*, 1944; 4. *Colloque exubérant*, 1944; 5. *Pulsion allègre, grave, jaune, assoiffée*, 1944; 6. *L'oblongue étalène*, 1947; 7. *Les plaines démontables I: pont-levis du hasard*, 1946; 8. *Les plaines démontables II: la fleur ignifère*, 1947; 9. *Les plaines démontables III: le palais Knochig*; 10. *Les plaines démontables IV: la fleur anthropophage*, 1947; 11. *Les plaines démontables V: l'homme-sens contraire du vent*, 1947; 12. *Les plaines démontables VI: monsieur Baum entre les murs*, 1947; 13. *Les plaines démontables VII: le festin des omophages*, 1947; 14. *Les plaines démontables VIII: l'omophage repu*, 1947; 15. *Les plaines démontables IX: gâte la muraille*, 1947; 16. *Le tatouage vulture*, 1947; 17. *Piroise*, 1947; 18. *L'écu noctambule du verrotier*, 1947; 19. *Verglas d'été*, 1947; 20. *Groënlude*, 1947; 21. *Passé le pays de Ségami*, 1947; 22. *Manne du sable*, 1947; 23. *Nuit, temps*, 1947; 24. *Naze iman brun*, 1947; 25. *Chaude urbaine lanth*, 1947; 26. *Trisaillie et quelque*, 1947; 27. *Tnerrêche*, 1947; 28. *Le tréteau faste*, 1947; 29. *La menthe gentleman*, 1947; 30. *Luminosité-carnaval et Indien*, 1947; 31. *Alerte aux Pauèzes*, 1947; 32. *Ozéodole de lustrude*, 1947; 33. *Magnèse d'échellane*, 1947.

Un communiqué signé « P. G. » signalait l'événement dans *Le Quartier latin*. Même s'il parut trois jours en retard, il vaut la peine d'être rapporté en entier, parce qu'il est remarquablement bien rédigé:

Pierre Gauvreau expose en public depuis 1941. À mesure que ses exigences intellectuelles assimilaient et résolvaient les problèmes anciens et qu'il échappait aux tentations de fixation pour s'engager dans un plus grand effort de connaissance et de réalisation plastique, à mesure qu'il édifiait une œuvre de plus en plus personnelle, évoluée et distinctive, il s'est imposé à l'attention des amateurs d'art. Il a éminemment servi, avec ses courageux amis: les spontanés, les automatistes, à élaborer et épanouir une forme d'art virile et agressive qui soit légitimement caractéristique du Canada et qui dès aujourd'hui impose le respect à l'Europe pensante. Loin de l'automatisme mécanique d'André Masson, Pierre Gauvreau a matérialisé une forme sereine et passionnée d'automatisme, qui pourrait s'appeler l'automatisme plastique ou l'automatisme « inspiré » (par opposition à l'automatisme mécanique, car Gauvreau peint toujours sous l'impulsion interne d'une émotion particulière transitoire et non sous les seules suggestions permanentes du mécanisme psychique ordinaire). Voilà donc six ans que Pierre Gauvreau poursuit opiniâtrement son trajet d'artiste créateur. Jusqu'ici il n'avait encore jamais fait connaître au public ses tableaux individuellement; mais cette déficience se corrige actuellement: du 15 novembre au 30 inclusivement, Pierre Gauvreau exposera trente-trois huiles (dont

vingt-sept récentes et inédites), tous les jours dimanche compris, de 2 h pm à 10 h pm, dans son propre logis qu'il a vidé de tous ses meubles, au 75 Ouest, rue Sherbrooke, appartement 5. La présentation technique de l'exposition a été préparée avec soin et les vieux amis du peintre tout comme ceux qui ignorent encore son œuvre pourront se faire une idée fraîche et concluante de l'importance plastique, culturelle, de ce jeune artiste de vingt-cinq ans²⁰⁸.

Ce texte est trop précis et trop riche en intuition et en prises de position pour ne pas avoir ou le peintre lui-même (le P. G. qui signe ce texte ?) ou quelqu'un très proche de lui pour auteur. Ses premières lignes en particulier semblent redire, sous un mode plus concis, ce que Pierre Gauvreau avait dit à un chroniqueur qui a rapporté ses propos :

À mesure que, par le recul, je prends conscience des solutions que mes tableaux antérieurs ont apportées à des problèmes trop empiriques pour être formulés sur-le-champ, mais réels, mon état intellectuel se modifie. De cette modification intellectuelle, de cet accroissement de connaissances, résulte une modification de l'inconscient, puis du sentiment créateur, et conséquemment de l'aspect de mes tableaux suivants²⁰⁹.

Par ailleurs, le communiqué du *Quartier latin* introduit une distinction entre « automatisme mécanique » (illustré par l'œuvre de Masson) et « automatisme inspiré », distinction qui sera reprise par Claude Gauvreau dans « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès²¹⁰ » et par Borduas, dans *Commentaires sur des mots courants*²¹¹, chacun avec des nuances de sens qui lui sont propres. Masson est pris à partie sur ce point dans les propos de Gauvreau. Certes, le gros de l'œuvre de Masson n'a pas grand-chose à voir avec l'automatisme mécanique. Mais Pierre Gauvreau visait probablement ses dessins dits « automatiques » du début des années trente, voire ses peintures sur sable, comme *Peinture (figure)*, 1926-1927, qui est au Musée d'art moderne à New York, où non seulement Masson avait répandu du sable sur une toile enduite de colle par endroits, mais avait

208. P[ierre] G[auvreau], « Le peintre Gauvreau exposera trente-trois huiles », *Le Quartier latin*, 18 novembre 1947, p. 3.

209. Anonyme, « Sensationnelle exposition du précurseur Pierre Gauvreau », *Le Canada*, 20 novembre 1947, p. 9.

210. Claude Gauvreau, « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 3, et 13 décembre 1947, p. 6.

211. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 301-303. Borduas y définit l'automatisme psychique et l'automatisme mécanique.

utilisé une seringue de pâtissier pour tracer les lignes de contour de son personnage.

Les entrevues données par Pierre Gauvreau à l'occasion de son exposition reviennent souvent sur le problème des rapports entre le surréalisme et l'automatisme québécois et démontrent que, dès ce moment, au moins chez les plus lucides, le problème de la spécificité de l'automatisme québécois est bien posé. Marquant en quoi sa propre production se distinguait de celle de certains surréalistes, Pierre Gauvreau expliquait tout d'abord en quoi sa démarche n'avait rien de mécanique :

Mon développement normal [...] m'a conduit à une forme d'art abstrait que le hasard des mots a appelée « automatisme ». Cet automatisme, cependant, n'a rien de mécanique et je ne me laisse pas entraîner la main à froid, selon les dictées purement mécaniques de l'inconscient (comme cela a déjà été fait pour André Masson). Je travaille sans la moindre idée préconçue et les matériaux que j'utilise me sont fournis instantanément alors que je fais un tableau. Ces matériaux proviennent de l'inconscient, mais l'acte créateur n'a jamais lieu en dehors d'une très grande impulsion émotive et intellectuelle, d'un désir plastique intuitif, empirique, spontané, qui imposent leur rigueur, leur unité et la particularité de sentiment aux objets que je peins. Je ne peins pas cependant à froid ; je peins au contraire sous l'influence d'un sentiment intérieur dont je ne connais pas l'origine et qui change à chaque œuvre, impératif²¹².

Sur l'essentiel, on le voit, Pierre Gauvreau s'accordait avec Borduas. L'œuvre est entièrement non préconçue au départ et elle s'élabore à partir de fragments iconiques venus de l'inconscient. Ce qui s'est précisé ici par rapport à Borduas, c'est l'importance du « sentiment », ou mieux de l'état psychique — puisqu'il est aussi question d'« impulsion intellectuelle » — dans lequel se trouve le peintre au moment d'entreprendre l'œuvre. C'est ce sentiment qui dirige tout et donne de l'unité à l'œuvre. C'est aussi ce qui empêche le peintre de tomber dans l'automatisme mécanique.

Revenant sur le sujet au profit de Madeleine Gariépy, Pierre Gauvreau précisait ensuite que son automatisme était « un automatisme d'exécution » et n'avait pas grand-chose en commun, sauf une certaine confiance dans le hasard objectif, avec la démarche des artistes surréalistes

212. Anonyme, « Sensationnelle exposition du précurseur Pierre Gauvreau », art. cité, p. 9. Illustré.

« classiques », mettons Dali ou Magritte, qui étaient nommés par la journaliste :

Par [automatisme d'exécution] j'entends que les objets ne sont pas circonscrits dans l'imagination avant d'être exprimés. D'autres surréalistes procèdent par libre association d'idées, mais dans l'imagination d'abord, puis peignent un tableau dont les éléments sont déjà cernés dans l'imagination.

[...] Ils peindront ensuite des images évoquées automatiquement mais déjà conscientes dans leur pensée avant l'exécution. Pour moi les associations de formes et de couleurs naissent au cours de l'exécution du tableau. Je cherche à laisser le jeu le plus libre possible à mes aspirations inconscientes²¹³.

Dans l'entrevue avec Tancredé Marsil, il fut plutôt question de Max Ernst que de Magritte, mais la réponse de Pierre Gauvreau est bien la même :

L'automatisme, en tant que moyen d'investigation théorique de la pensée, nous a été fourni par les surréalistes, par leurs écrits théoriques. La peinture surréaliste, qui est une peinture généralement anecdotique, ne m'a influencé en aucune façon. À Paris, Riopelle a vu des tableaux de jeunes peintres surréalistes qui témoignaient de préoccupations proches des nôtres. Pour ma part je n'ai rien vu de tel²¹⁴.

C'est probablement pour tenir compte de cette nouvelle distinction entre automatisme « anecdotique » et automatisme québécois que Borduas parlera d'« automatisme psychique » à propos des surréalistes parisiens, dans ses *Commentaires sur des mots courants*. Borduas parle plutôt de mémoire que d'imagination et est beaucoup moins clair que Pierre Gauvreau :

Automatisme psychique : En littérature : écriture sans critique du mouvement de la pensée. Dans des états sensibles particuliers a permis les hallucinantes prophéties des temps modernes : surréalisme. Contribua largement au bond en avant de l'observation du processus de la création artistique.

213. Madeleine Gariépy, « Surréalisme et automatisme. Ce qu'en dit Pierre Gauvreau », *Notre temps*, 22 novembre 1947, p. 4.

214. Tancredé Marsil jr, « Gauvreau automatiste », *Le Quartier latin*, 28 novembre 1947, p. 5.

215. *Commentaires sur des mots courants*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 303.

En peinture: a surtout utilisé la mémoire. Mémoire onirique: Dali; mémoire d'une légère hallucination: Tanguy, Dali; mémoire des hasards de toute espèce: Duchamp, etc. À cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique, propre aux relations sensibles de la matière employée)²¹⁵.

Ni mécanique, ni « psychique », l'automatisme de Pierre Gauvreau est un automatisme « inspiré », ou mieux, comme il le dit lui-même, un « automatisme plastique ». Non seulement cette appellation s'applique merveilleusement à son œuvre, mais elle mériterait d'être utilisée de préférence à « automatisme surrationnel » qu'on finit pas adopter dans le groupe, comme une façon de distinguer l'automatisme canadien de toutes autres formes d'automatisme. Les hésitations du texte de Borduas, révélées par l'édition critique de ses écrits²¹⁶ — « automatisme expérimental » ou « plastique » ont été envisagés — montrent bien que les choses étaient loin d'être fixées, même pour Borduas.

Comment expliquer ces différences d'interprétation de l'automatisme selon les groupes? « Sans doute avant tout par le libre jeu de psychismes différents », répond Gauvreau. En ce qui concerne l'interprétation québécoise, un autre facteur a joué. Notre peinture ne ressemble pas à celle des surréalistes parisiens,

[...] parce que les bases théoriques nous ont été fournies par Breton, ses écrits étant la source du mouvement et l'influence déterminante, bien plus que l'étude des œuvres plastiques des peintres surréalistes, tels Tanguy, Ernst, Dali (celui de jadis)...

C'est un fait très important, qu'il s'agit de ne jamais perdre de vue à propos de l'automatisme québécois. L'influence des tableaux surréalistes y a été presque nulle... sauf ceux de Borduas, qui eux-mêmes n'étaient qu'à moitié surréalistes!

Comment la critique a-t-elle réagi à l'exposition de Pierre Gauvreau? Très positivement, en général. Quand elle a fait la preuve de moins d'enthousiasme, c'est généralement plus par ignorance que par mauvaise volonté. Ainsi, le jour même de l'ouverture de l'exposition, François Rinfret publiait ses commentaires peu inspirés dans *La Presse*. Son article avait au moins le mérite d'être illustré par *Aspiration lucide accrochée dans les cerceaux* et de nous confirmer la présence de quelques tableaux:

216. *Id.*

Pas plus que dans ses œuvres précédentes, le peintre n'y copie la nature, ou même n'en tire des éléments. Il nous présente des objets qui sortent de son imagination et crée même des vocables pour les désigner. Ainsi il intitule un tableau : *Ozéodole de lustrude*, un autre *Magnèse d'échellane*.

Dans d'autres cas, le titre désigne des objets ou personnes qui existent dans la réalité : par exemple, *L'écu noctambule du verrotier*; mais le spectateur qui chercherait à discerner sur la toile un écu, un homme qui se promène la nuit, serait loin du compte.

Plusieurs des toiles exposées se composent de diverses nuances de vert, auxquelles s'opposent des rouges cerise ou orangés. Aucune géométrie n'ordonne les formes diverses qui dansent devant nos yeux; le peintre avoue qu'il ne peut s'agir pour le spectateur de tirer une histoire de l'œuvre, et que l'impression ressentie à la vue du tableau doit souvent rester incommunicable.

Un commentaire malheureusement non signé publié ensuite dans *Le Canada* a plus d'intérêt. D'une part, l'auteur s'est donné la peine de rapporter les quelques propos du peintre que nous avons déjà mis à profit et, d'autre part, il exprime un enthousiasme non mitigé pour ses œuvres :

Ce jeune artiste qui fait partie du groupe « automatiste », encore à demi accepté dans notre métropole, est sans contredit le plus avancé de ces jeunes peintres, et l'exposition de ses œuvres récentes [...] prouve définitivement que son art est nettement personnel et original en même temps que très avancé.

Pour notre auteur, Pierre Gauvreau occupe la fine pointe de l'avant-garde. Il devance « de beaucoup les adeptes du mouvement abstractionniste français auquel appartiennent les Tal Coat, Pignon, Manessier et Villon, ainsi que les non-figuratifs tels Mondrian, Héliou, Gleizes et Vulliamy ». Saluons au passage l'érudition de ce commentateur. Elle n'est pas si fréquente. Qui connaissait Tal Coat, Pignon, Manessier, Héliou et Vulliamy à Montréal à ce moment? Revenant sur le problème des influences subies par Gauvreau, il ne lui reconnaissait guère qu'une certaine « affinité [...] avec le » grand Paul Klee, encore que ce rapprochement ne soit possible que sur le plan des apparences, car ces deux artistes procèdent fondamentalement d'un point de vue tout à fait différent ».

Paradoxalement, les commentaires critiques les plus intéressants sont venus de Pierre Gauvreau lui-même. Madeleine Gariépy lui avait demandé tout d'abord si des tableaux exécutés comme il le disait ne risquaient pas parfois de ne pas être « satisfaisants » du point de vue plastique. Voici ce que le peintre lui avait répondu :

Oui, cela peut arriver. Une fois le tableau exécuté, il faut le soumettre à un jugement d'un point de vue plastique. La mise en plan est-elle juste? Les formes ont-elles la rigueur sculpturale désirée? Y a-t-il une unité de lumière?

Pour Gauvreau, comme pour Borduas automatiste, l'espace propre à la peinture est l'espace euclidien. On y distingue des plans de profondeur, les objets y possèdent des volumes et l'illumination de la « scène » provient d'une source unique :

Si la toile ne tient pas devant ces critiques, elle sera alors rejetée?

— Oui, certaines faillites peuvent être complètement rejetées. Quoique cela ne soit pas très fréquent. Il arrive plus souvent qu'une certaine partie d'un tableau manqué revive dans un autre. Puisqu'il y avait bien un authentique besoin d'expression dans ce sens²¹⁷.

Tancrède Marsil pose aussi la question des tableaux ratés, mais il envisage plutôt le problème de la fixation autour d'une formule qui a réussi : « Votre art peut-il engendrer un académisme? » demande-t-il au peintre.

Mais certainement. Non seulement pour les autres mais pour moi-même. Dès que la solution d'un problème est connue et qu'on s'entête à la répéter, ne fût-ce qu'une fois, il y a œuvre académique, quand même cette solution nous serait personnelle (par exemple Matisse et Braque actuellement). Cette complaisance dans un désir moins exigeant s'inscrit dans la graphologie picturale et se trahit en perte de sensibilité²¹⁸.

Gauvreau se montre très sensible à la nécessité d'un renouvellement incessant de son art. C'est aussi une exigence qu'il partageait avec Borduas et le reste du groupe. L'académisme même surréalisant reste la bête noire.

Débat Pierre Gélinas-Gilles Hénault

L'exposition de Pierre Gauvreau fut l'occasion d'un débat entre Pierre Gélinas et Gilles Hénault qui se poursuivra à l'occasion de l'exposition Mousseau-Riopelle tenue aussitôt après. L'article qui déclencha la polémique était de Gilles Hénault qui commentait l'exposition Pierre Gauvreau dans le journal communiste *Combat*. Il ne s'agit pas d'un très bon article. Ni très long ni très remarquable. Le voici tel quel :

217. *Id.*

218. Tancrède Marsil jr, art. cité.

Ce qui est embêtant, au sujet des peintres, c'est qu'ils mettent toujours des théories autour de leurs peintures, alors qu'un simple cadre suffit — ou même pas de cadre du tout.

On veut tirer d'un tableau toute une psychologie, toute une sociologie quand ce n'est pas une véritable métaphysique ! Dans le cas de la peinture surréaliste cela vient du fait que cette peinture a été, et demeure dans une bonne mesure tributaire d'un mouvement de pensée qui prétendait recréer le monde. Mais comme il s'est refusé les moyens efficaces de le recréer, il a bientôt versé dans l'idéalisme dont l'aboutissement normal est le mythe.

Mais cela n'est pas et ne peut pas être une condamnation de la peinture surréaliste, pas plus que les théories idéalistes de certains physiciens ne peuvent être une réfutation des conquêtes de la métaphysique²¹⁹ moderne.

Sans doute, beaucoup d'œuvres surréalistes, qui ne valent que par leur étrangeté, iront rejoindre le bric-à-brac des rêves que nous faisons la nuit. Mais, par contre, toutes les peintures qui retiennent l'attention par leurs qualités vraiment picturales, plastiques — formes, couleurs, volumes, organisation dans l'espace — marquent certainement une étape dans l'évolution artistique.

Telles sont, à mon avis, les toiles de Pierre Gauvreau, qui sont exposées en ce moment au 75, rue Sherbrooke Ouest, appartement 5.

Beaucoup seront sans doute déroutés par les titres des tableaux. Ils se diront va pour « la fleur ignifère » et pour « la fleur anthropophage », mais quant à la « menthe *gentleman* », je ne marche plus. Ils voudront choisir entre la menthe et le *gentleman*. Je conseille la menthe pour les hommes et le *gentleman* pour les jeunes filles.

Le plus drôle, c'est que le monsieur qui s'étonnera pourra s'appeler Brutus comme rien, la jeune fille Lucile — qui veut dire lumineuse — sans qu'elle ait pour cela l'aspect d'une mouche à feu.

Comme quoi les noms ne déteignent pas sur la personnalité, ni les titres sur la toile. De savoir que la *Joconde* s'appelle la *Joconde* ne nous apprend pas grand-chose sur la toile de Vinci. Elle pourrait tout aussi bien s'appeler *Ozéodole de lustrude*, sans que cela ne change rien au tableau, ni à l'impression qu'on en tire. Simplement, au lieu de dire : « Un

219. Il s'agit d'une erreur pour « physique », comme la rédaction le corrigera en p. 2 de la livraison du 29 novembre 1947 de *Combat*.

sourire de Joconde», on s'exclamerait : « Quelle gentille moue spontanée d'Ozéodole de lustrude ! »

Si le nom vous scandalise, arrachez-le et jetez-le au feu. Mais si la toile vous scandalise, dites-vous bien qu'il n'y a pas de quoi. Regardez-la comme on observe un bouillon de culture (en fait c'est un peu ça) à travers un microscope, ou bien comme on admire les formes étranges des poissons et des plantes à la lumière diffuse d'un aquarium. Vous en tirerez une satisfaction plus ou moins grande selon la beauté de la toile et selon votre propre sensibilité aux formes et aux couleurs. Quant à chercher les intentions du peintre derrière des signes cabalistiques, c'est peine perdue. Ça n'existe pas.

À partir de ce moment-là, il faut l'aide de la psychanalyse et encore... Les méthodes ne sont pas encore très au point et ce n'est que dans des cas de névroses très caractéristiques que l'on peut se prononcer avec quelque certitude. Et Pierre Gauvreau n'en est pas là.

Donc, quand on regarde les toiles de Gauvreau comme on devrait regarder tout tableau, c'est-à-dire en tenant compte d'abord des qualités plastiques, on ne peut faire autrement que d'affirmer qu'elles sont parmi les meilleures qu'il nous ait été donné de voir, du moins pour ce qui est des œuvres des jeunes peintres canadiens-français.

Qu'un tel art soit fermé, je l'accorde volontiers, parce que le message qu'il livre est très personnel et sans résonance sociale. Mais il s'agit de savoir si un autre art est possible dans une société qui rejette l'artiste de toute part ou l'admet simplement comme « être bizarre », « curiosité », « objet de luxe ». Pour ma part, je ne le crois pas²²⁰.

Cette critique qui tentait de dissocier théorie et peinture, qui refusait les titres et acceptait les tableaux pour leurs qualités plastiques seulement et qui justifiait le solipsisme des peintres par le rejet de la société, cette critique, le moins que l'on puisse dire, n'était pas très orthodoxe du point de vue communiste où elle prétendait se placer.

Elle valut à Gilles Hénault une réplique de Pierre Gélinas, dans le numéro suivant de *Combat*. Gélinas en avait tout d'abord contre cette idée qu'il n'y a pas à chercher d'« intentions » dans un tableau abstrait et que la seule motivation de ce genre de tableau est d'ordre purement plastique. Il jugeait cette opinion tout à fait « idéaliste », en ce sens que cela revenait à soutenir qu'un tableau existe sans référence à un milieu,

220. Gilles Hénault, « Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », *Combat*, 22 novembre 1947, p. 2.

sans rapport avec la société qui l'a vu naître, bref qu'il transcende les conditions sociales de son apparition. À supposer qu'un tel tableau fût possible, cela entraînerait nécessairement qu'il fût le produit de la plus complète indifférence de son auteur pour son milieu et donc la parfaite expression d'un petit-bourgeois dilettante, d'une sorte de dandy irresponsable, d'un parasite de la société. Le retranchement dans les seules valeurs plastiques constituait aux yeux de Gélinas une prise de position réactionnaire :

L'art donne une forme plastique aux idées, aux tendances, aux aspirations de chaque individu particulier (conditionné par un milieu particulier à un moment particulier) qui choisit cette forme d'expression — comme un autre choisira, par exemple, la forme d'une action politique directe.

La réalisation plastique ne peut donc pas être une chose « pure » lancée dans l'espace pour l'émerveillement des mondes. On ne peut pas la regarder « objectivement » (c'est-à-dire dégagée de son milieu) et prétendre, comme M. Hénault, qu'il ne faut pas « chercher les intentions du peintre », parce que « ça n'existe pas ».

L'argument avait d'autant plus de force aux yeux de Gélinas qu'il était persuadé que la plastique est immuable et qu'elle ne saurait à elle seule donner la clé de telle ou telle œuvre en particulier :

Les critères picturaux, plastiques — à proprement parler — sont à peu près immuables. Si des découvertes scientifiques ont augmenté la gamme des couleurs et apporté de nouveaux procédés de traitement, le rapport des tonalités, le rapport des masses, les rapports entre la forme et la couleur n'en sont pas moins demeurés les mêmes depuis qu'on peint.

Ainsi, celui qu'on qualifiera aujourd'hui d'« académicien » et de rétrograde — avec raison — peut demeurer aussi fidèle aux lois plastiques fondamentales que le plus « avancé » des artistes.

Ce n'est donc pas en vertu des « qualités picturales, plastiques » proprement dites qu'on condamnera celui-ci et qu'on admirera ceux-là en faisant la part, bien entendu, du degré de perfection que le génie particulier d'un individu apporte dans une œuvre.

Non, le seul critère qui permettait de juger de la valeur d'une œuvre ne pouvait être que politique et d'un point de vue marxiste, cela revenait à se demander dans quelle mesure l'œuvre reflétait et contribuait à l'ascension de la classe ouvrière :

[...] une œuvre d'art ne peut avoir et conserver quelque valeur que si elle reflète le courant de pensée novateur de son époque particulière. Bien plus : que si elle apporte elle-même une contribution à l'avancement de ce courant novateur, progressif, qui se traduit par des luttes politiques et économiques. Les autres œuvres s'éliminent d'elles-mêmes.

On aura compris que pour Gélinas, seul le communisme répondait aux aspirations des masses et allait dans le sens du progrès :

Un art « fermé » peut, à un moment particulier, constituer une protestation vivante contre une forme de société, ou servir de laboratoire à des recherches d'expression à un moment où il ne semble pas qu'il puisse y avoir de débouché.

Mais, dès que les perspectives de lutte s'ouvrent à nouveau, dès que les forces du progrès se cristallisent en un mouvement organisé ascendant, engagé dans une lutte précise, l'ésotérisme, l'art « fermé » — qui est un rejet des réalités, un refus d'engagement réel — devient une expression négative qui se place à contre-courant du mouvement général de progrès.

À ce moment, les « qualités plastiques » ne nous intéressent pas davantage chez les surréalistes que dans les faux Vermeer ou les faux Rembrandt. Car la technique, les procédés, ne s'emploient plus alors qu'à des répétitions et des redites sans apport rénovateur.

De ce point de vue, la peinture automatiste de Pierre Gauvreau, si manifestement peu préoccupée de « la bataille générale de l'humanité pour le progrès », était condamnable aux yeux de Gélinas :

M. Hénault « ne croit pas » qu'on puisse avoir aujourd'hui des perspectives qui dépassent un art « fermé » de refus et de négation !

C'est une opinion qui en vaut sans doute une autre... mais qu'on nous permettra de discuter.

Et de discuter d'autant plus que les soi-disant « révolutionnaires » de la toile — par le plus singulier des hasards — se placent à contre-courant du progrès de l'humanité sur le terrain économique, politique, social, ne serait-ce que par une abstention coupable — quand cela ne va pas jusqu'à des prises de position politiques qui s'opposent aux revendications pratiques, aux organisations et aux partis de la classe ouvrière, représentant aujourd'hui la force ascendante du progrès.

221. Pierre Gélinas, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2.

Il est étrange en tout cas qu'on en tienne encore pour une formule d'expression artistique après avoir reconnu qu'elle « aboutit au mythe »²²¹.

Retenons ces termes d'« abstention coupable » employés par Gélinas. Ils seront relevés par Borduas dans le manifeste *Refus global*. Ne pas s'engager pour la cause du peuple était ou bien une « abstention coupable », ou bien une prise de position réactionnaire. Dans l'un et l'autre cas, comment parler d'artistes « révolutionnaires » ? Gélinas ne semble pas avoir envisagé la possibilité inverse, exploitée par Breton dans « Position politique de l'art d'aujourd'hui », un texte de 1935, d'artistes manifestant leur entière sympathie pour la cause prolétarienne sans qu'on puisse déceler dans leur œuvre la moindre « trace manifeste de leurs préoccupations sociales, pourtant très actives », comme c'est le cas de Gustave Courbet, voire d'Arthur Rimbaud, tous deux enthousiasmés par la Commune²²².

Hénault ne laissera pas passer une attaque aussi directe. Il répliquera, le 13 décembre suivant, dans un article mieux pensé que le précédent, mais non sans que, entre-temps, une nouvelle exposition automatiste lui ait permis de relancer le débat.

Riopelle et Mousseau chez Muriel Guilbault

C'est en effet du 29 novembre au 14 décembre 1947 que s'ouvrait l'exposition conjointe Mousseau-Riopelle²²³, dont Claude Gauvreau nous a laissé une description assez vivante :

C'est dans le vaste appartement de Muriel [Guilbault], rue Sherbrooke, à proximité de la Hutte suisse, qu'eut lieu la très belle exposition Mousseau-Riopelle, peu de temps avant la rédaction du manifeste *Refus global*. Les exposants avaient décidé au départ de concevoir leur exposition dans un esprit tout à fait provocant et leur carte d'invitation, imitant l'allure d'un faire-part funéraire, avait une tournure décidément dadaïque. Muriel espérait qu'on y pourfendrait tous les tabous et elle fut un peu déçue de ce que la provocation se bornât finalement surtout à

222. Voir André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p. 254-257.

223. Quatre photos d'accrochage de cette exposition ont été reproduites par Ray Ellenwood dans sa traduction anglaise de *Refus global*, sous le titre de *Total Refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, Toronto, Exile, 1985, p. 29, 31, 35 et 97. En page 29 de cet ouvrage, on voit une photo représentant de gauche à droite Mousseau, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle.

l'invitation. Cependant, si on compare cette exposition à la tenue amène et rassurante des expositions tenues dans les solennelles galeries d'art non-figuratif actuelles, il faut reconnaître qu'elle n'était pas banale; Riopelle et Mousseau avaient introduit dans le vaste appartement une muraille de broche et c'est sur cette broche que les travaux étaient accrochés. Sur le plan esthétique, il ne faut pas omettre de dire aussi que les objets exposés continuaient d'apparaître fort subversifs à la plupart des visiteurs²²⁴.

Pour dépasser les simples données de cette description, nous n'avons guère que les photographies d'accrochage prises par Maurice Perron le soir du vernissage. On y distingue à peine les dessins de Mousseau. Les aquarelles de Riopelle sont un peu mieux servies par la photo. Ainsi, sur la photo où l'on voit la comédienne Muriel Guilbault et Pierre Gauvreau (de dos), on arrive à reconnaître au moins une aquarelle de Riopelle, à gauche de la photo, sans pouvoir préciser laquelle. Sur une autre photo²²⁵, on voit une aquarelle de Riopelle récemment exposée au Musée des beaux-arts de Montréal.

Les témoignages des journalistes furent-ils plus informatifs? Disons tout d'abord qu'ils ne furent pas nombreux. Ils se réduisaient à deux: celui de Madeleine Gariépy, qui était bien informée, et celui d'un Maurice Gauthier, qui l'était beaucoup moins.

À son habitude, Madeleine Gariépy s'en remet à des notes prises en cours de conversation avec les artistes dont elle rapporte les propos et par un examen sérieux des œuvres.

Mousseau arrivait de Prague. On se souvient qu'il avait déjà été interrogé sur son voyage par un journaliste de *Combat*. Curieusement, Madeleine Gariépy ne lui prête pas exactement les mêmes opinions que son confrère de *Combat*. On soupçonne que c'est moins Mousseau que les journalistes qui sont en cause ici. Chacun a eu tendance à «lire» ce qu'il voulait bien dans les déclarations du jeune peintre. Quoi qu'il en soit le passage de Madeleine Gariépy sur Mousseau vaut la peine d'être cité en entier:

Mousseau est un très jeune peintre qui a déjà étonné Montréal par trois ou quatre expositions. De retour du Festival de Prague, il parle volontiers de son séjour en Tchécoslovaquie; l'organisation quasi parfaite de cette manifestation monstre qui l'a vivement impressionné de même

224. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», art. cité, p. 69-70.

225. Reproduite dans Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 108.

que le dynamisme des représentants. Hélas, le côté artistique fut un vif désappointement : presque partout, un art mis au service de la propagande. La pensée politique semble vouloir par tous les moyens d'expression atteindre la masse.

« Il ne s'agit plus pour l'artiste que de se livrer pieds et poings liés aux dictées toujours changeantes du Parti. Comment une œuvre plastique qui est le fruit d'une lente élaboration intérieure de pensée personnelle et d'un inconscient encore plus strictement individualiste, comment une telle œuvre peut-elle se plier jusqu'à devenir le porte-parole d'une action politique directe sur les masses ? »

Mousseau continue en insistant sur la générosité complète que l'artiste doit avoir vis-à-vis de son œuvre : tendre à un don complet de lui-même. Par son art, l'artiste vit, et cet art est son service à la société. Les différentes œuvres de Mousseau qui sont là suspendues aux murs attestent que le jeune peintre a conservé sa farouche individualité et que l'action directe sur les masses n'est pas son fait. Son automatisme reste difficile à comprendre, mais il ne manque pas d'attirer l'admiration par une lumière étonnante, qu'elle soit comme sous-jacente et presque éteinte ou qu'elle éclate et devienne objet, principal objet dans d'autres toiles.

La direction de ses recherches n'a pas changé et ne semble pas, d'après les toiles exposées, l'avoir conduit à de nouveaux plans d'expression, depuis l'exposition de février dernier²²⁶. Sans doute, huit mois sont une courte période et laissent peu de temps pour travailler à pousser ses recherches plus loin, surtout si pendant ce temps on se rend à l'autre bout du monde.

Pour Mousseau, le problème de la lumière et celui de la troisième dimension semblent être les plus souvent mis en cause. Ses études sur les volumes sont toujours intéressantes : leurs formes aux arêtes aiguës déchirent l'espace avec une précision géométrique et leurs lignes nerveuses et volontaires donnent une impression de plénitude aux formes.

Enfin la magie des couleurs de Mousseau joue toujours pour moi et reste certainement quelque chose d'unique. Elles ont une qualité de rêve à l'état pur, quand elles nous apparaissent là à travers de lourds filets noirs qui cherchent à délimiter l'espace.

Madeleine Gariépy traitait ensuite de la participation de Riopelle et rapportait quelques-uns de ses propos. Nous en ferons état plus loin. Ne

226. L'exposition automatiste de la rue Sherbrooke, dont Madeleine Gariépy n'avait pas fait de compte rendu cependant.

retenons pour le moment que son commentaire sur les aquarelles (qu'elle prit pour des « toiles ») :

Les toiles de Riopelle ont toutes les qualités de vivacité dans la recherche. Les formes rapidement esquissées se dégagent avec netteté et ont une allure positive, tandis que les couleurs attestent d'un brio et d'une spontanéité devenus capables de s'exprimer spontanément.

Ses toiles sont impulsives et le sont d'une façon volontaire. Volontaire en ceci que dans son expression Riopelle a su dépasser l'habileté technique très grande qu'il avoue lui-même avoir été l'écueil le plus dangereux au cours de son évolution. Il abandonnera même la peinture pendant un certain temps, étant arrivé à une facilité de reproduction presque complète et ne voyant plus où cela menait.

Pour lui, faire un tableau pour la satisfaction de faire un tableau est s'engager sur une fausse route. C'est de là que vient l'académisme sur-réaliste ou impressionniste; il faut tendre vers les nouvelles possibilités, entreprendre de nouvelles recherches. Il faut que le peintre se sente complètement pris par son œuvre et lorsqu'une veine est épuisée et que l'élan qui le faisait peindre d'un seul jet est tari, eh bien, alors il faut chercher ailleurs.

Riopelle a peint dans ce sens, avec ce souci de recherche constante, avec la conviction que l'homme a conscience d'un monde caché à ses yeux mais qui demande d'être exprimé²²⁷.

L'article de Maurice Gauthier, qui suit dans le temps, ne vaut pas grand-chose. Du moins permet-il d'illustrer la remarque de Claude Gauvreau que nous citions plus haut sur la réaction négative que les œuvres automatistes soulevaient encore dans le public :

Riopelle et Mousseau sont des révolutionnaires; ils ne cessent à aucun moment de l'être. Ils ne font pas de l'art, ils font de la « révolution ». Ils ne dépassent jamais la théorie, la technique, le surréalisme automatiste graphique pour atteindre à l'art. Ils traduisent au moyen de couleurs, traits, formes, leur subconscient. Leur peinture n'est qu'une radiographie de leur matière mentale. Elle ne peut faire plus qu'exprimer ce qu'est Riopelle, ce qu'est Mousseau. Comme on est loin de l'humain, du rythme fondamental et sous-jacent à toute chose, de l'universel, de l'œuvre qui s'arrache de son auteur pour vivre sa propre vie; comme on est loin d'avancer dans la connaissance de l'homme. Riopelle et

227. Madeleine Gariépy, « Retours d'Europe. Mousseau et Riopelle », *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 1.

Mousseau ne respectent pas la sensation primordiale de pesanteur des corps dont tiennent compte tous les arts plastiques, particulièrement (parce que, sous cet angle, il est le plus matériel) l'architecture. Et qui s'exprime par la verticale, est contredite par l'horizontale et varie selon toutes les obliques²²⁸.

Parallèlement aux deux expositions, celle de Pierre Gauvreau et celle des « deux Jean-Paul », paraît en deux sections un article important de Claude Gauvreau, intitulé « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès²²⁹ ». L'article s'ouvre par l'allusion à un débat récent :

Au carrefour de deux expositions éclatantes, alors que la perturbation de la bataille livrée et gagnée assourdit encore les esprits, il m'apparaît nécessaire, malgré la fatigue, de faire sortir de l'ombre mélodramatique, où elle se trouve plongée malgré elle, cette nouveauté picturale : l'automatisme.

La « bataille » dont il s'agit ne peut guère être autre chose que le débat Hénault-Gélinas que Claude Gauvreau avait tendance à considérer un peu vite comme gagnée.

Claude Gauvreau part de l'hypothèse que l'automatisme est perçu par le grand public comme quelque chose d'absolument mystérieux, sinon de répréhensible. Il entend montrer que les peintres automatistes travaillent à partir de prémisses raisonnables, celles de leur temps :

On ne peut que travailler avec les problèmes qui n'ont pas été résolus au moment où l'on vit : voilà pourquoi les mêmes problèmes à une même époque confrontent tous ceux qui sont également lucides, renseignés et évolués. Ceci ne compromet en rien l'expression de leur personnalité individuelle ; au contraire, puisque chevauchant sans arrêt la frontière progressivement mobile qui sépare le connu et l'inconnu ils exigent de leur personnalité, par les problèmes à la fois les plus complexes et les plus normaux que l'époque permet, le maximum d'acuité, d'attention, et de rendement. En un mot, chaque peintre authentique de chaque époque reflète deux réalités : le visage commun de son époque (par ses préoccupations intellectuelles, par sa discipline artistique) et le visage particulier de sa personnalité (par la configuration plastique des objets peints).

228. Maurice Gauthier, « Riopelle, Mousseau, des révolutionnaires », *Le Quartier latin*, 16 décembre 1947, p. 3.

229. Dans *Notre temps*, une première partie le 6 décembre 1947, et une seconde, le 13 décembre 1947.

Gélinas aussi avait tenté de départager ce qui, dans l'œuvre d'art, revenait au milieu et à l'individu. Mais ce qui appartenait à l'individu lui semblait détestable. L'œuvre n'avait d'intérêt qu'en autant qu'elle témoignait d'un engagement collectif envers la classe ouvrière et son progrès. Pour Claude Gauvreau, il ne pouvait être question de sacrifier la subjectivité à quelque idéal collectif que ce soit :

Les peintres automatistes canadiens n'échappent point à cette tradition naturelle. Tous sont automatistes (par leur état de connaissance d'un même passé, par la confrontation qu'ils subissent des mêmes problèmes imposés à eux par la connaissance du même passé, par leurs préoccupations intellectuelles communes qui sont celles inhérentes à l'époque) et tous sont individus distincts et inégaux (par le sentiment, par l'univers intérieur, par la touche)²³⁰.

C'est que l'univers à explorer n'est pas extérieur à l'individu. Il lui est intérieur et n'existe qu'en lui :

Le monde extérieur visible ayant picturalement épuisé ses données, voilà que le monde intérieur, intime, de l'homme fournissait un panorama aussi riche de possibilités, de matières. L'inconscient humain se constitue de tout ce que l'homme a vu, senti, touché, pensé depuis sa naissance jusqu'à sa mort, c'est un réceptacle qui se complète sans cesse, la mémoire consciente est pleine de trous mais la mémoire inconsciente est sans faille; comment concevoir qu'une telle opulence fût moins apte à délier dans une trajectoire somptueuse la main du peintre que la vision momentanée d'un aspect fragmentaire du monde extérieur?

Automatisme s'applique donc à toute forme d'art où l'acte de création tire son point d'origine initial non pas dans le monde extérieur immédiatement connu mais dans le monde intérieur de l'homme (qui est en fait le monde extérieur médiatement connu mais transformé dans l'inconscient et associé de façon particulière). L'intérieur de l'homme faisant partie intégrante de la nature, la discipline automatiste n'a donc pas une origine plus extraterrestre qu'aucune autre discipline d'art²³¹.

Avancer que l'exploration du monde extérieur a donné tous ses fruits est une thèse bien borduasienne. Pour le maître de Saint-Hilaire, le monde intérieur s'ouvrait devant nous comme un immense champ dont

230. Claude Gauvreau, «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès», art. cité, 6 décembre 1947, p. 3.

231. Claude Gauvreau, «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès», art. cité, 12 décembre 1947, p. 6.

l'exploration risquait de nous occuper pour autant de siècles que celle du monde extérieur. « Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, avait dit Borduas, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle²³². » Gauvreau précise ici en termes freudiens de quoi est fait ce monde intérieur. L'inconscient est cette vaste mémoire qui n'oublie rien et qui contient la somme de toutes nos expériences antérieures. Comment ne pas penser dès lors que si le peintre pouvait y avoir accès, il aurait à sa disposition un monde plus riche que celui auquel sa mémoire consciente très sélective par définition lui donne prise si parcimonieusement ?

Comment le peintre automatiste a-t-il accès à ce trésor caché ? La réponse à cette question est connue. Pierre Gauvreau l'avait déjà formulée au moment de son exposition solo du mois de novembre. Son frère Claude la reprend ici, un mois après, répétant les catégories mises de l'avant par son frère, mais en leur donnant un tout autre sens :

Il existe trois sortes d'automatismes, en gros : l'automatisme mécanique qui réside dans l'utilisation des mouvements purement mécaniques et fonctionnels du corps humain (distance des pas en marchant, mouvement du corps pendant le sommeil, etc.) ; l'automatisme psychique qui réside dans l'utilisation des dictées ordinaires de l'inconscient reçues dans un état de neutralité émotive aussi complète que possible (dessins ou écrits produits alors que l'attention consciente est tout entière absorbée dans une autre occupation, produits dans un état d'hypnotisme, etc.) ; enfin, et c'est celle qui intéresse les Canadiens et qui est leur création originale, l'automatisme ou « plastique », ou « critique », ou « inspiré ».

Il est un pur automatisme en ceci que les matériaux de l'acte créateur sont fournis exclusivement par le libre jeu de l'inconscient, mais il a lieu dans un état particulier d'émotion, d'inspiration pourrait-on dire, et dans certains cas à mesure que l'œuvre se compose l'autocritique suit le geste intuitif, inconscient, qui fournit la matière de l'œuvre et juge cette matière au fur et à mesure qu'elle apparaît. L'autocritique ne précède pas le geste mais le suit.

Pour Claude Gauvreau, l'automatisme mécanique serait de l'ordre du pur réflexe et l'automatisme « psychique », de l'hypnose. Seul l'automatisme plastique ferait intervenir dans le processus créateur une

232. *Commentaires sur des mots courants*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 312.

certaine dose d'autocritique. Autrement dit, Claude Gauvreau a tenté de se situer tout entier du côté du sujet créateur, de sa subjectivité, alors que Pierre Gauvreau et Borduas s'étaient placés du côté de l'objet produit, trace d'un geste, report sur la toile d'une vision d'abord définie dans l'imagination (ou la mémoire), ou formes élaborées sur la toile sans idées préconçues au départ, mais non sans contrôle conscient au fur et à mesure de cette élaboration.

Même si on croit deviner l'intention de Claude Gauvreau en repoussant les autres formes d'automatismes dans l'ordre des mécanismes biologiques inconscients — cela mettait en singulier relief l'automatisme québécois —, ses définitions ne sont pas recevables. On ne peut tout de même pas expliquer tout le surréalisme parisien par le griffonnage distraait au téléphone ou par les gestes faits en état d'hypnose. Son frère Pierre était plus près de la vérité en parlant d'images préformées dans l'esprit, à propos du surréalisme à la Magritte ou à la Dali. Quoi qu'il en soit, sa définition de l'«automatisme inspiré» est plus juste. Elle reprend telle quelle celle de son frère Pierre. Borduas aurait bien fait de s'y tenir aussi et ne pas s'embourber dans le «surrationalnel». Il est vrai que sa «définition» décrivait plutôt un processus qu'elle établissait la véritable nature d'un mouvement d'art:

Automatisme surrationalnel:

Écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté: Lautréamont.

Complète indépendance morale vis-à-vis de l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi-impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être «un état de veille» — Robert Élie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court²³³.

233. *Ibid.*, p. 303-304.

L'article de Claude Gauvreau a un autre intérêt. Il témoigne très clairement de la conscience des automatistes de former un mouvement d'art homogène, distinct de tout ce qui l'avait précédé et, pour une fois, à la fine pointe de l'avant-garde. Borduas était présenté comme le « promoteur actif d'une forme de peinture » ; l'exposition de Pierre Gauvreau qui venait de se terminer était définie comme une exposition automatisiste ; il en allait de même de l'exposition des deux Jean-Paul (Riopelle et Mousseau). Barbeau, Fauteux, Ferron-Hamelin, nommée ici pour la première fois, étaient désignés artistes automatistes :

[...] ils sont nommés automatistes comme jadis étaient nommés impressionnistes des hommes aussi dissemblables que Monet, Lautrec, Pissarro, Sisley, Renoir, et même Bonnard, comme jadis étaient nommés cubistes, des hommes aussi distincts que Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Léger et Delaunay.

Si, rétrospectivement, il arrivera à certains d'entre eux de refuser à l'automatisme le statut d'un véritable mouvement d'art, ce texte de 1947 montre que, au moins à ce moment, on avait une très forte conscience de former un mouvement au même titre que l'impressionnisme, le cubisme, ou le « surréalisme anecdotique ».

Forum

À la fin de la première partie de son article, Claude Gauvreau annonçait que, le 11 décembre 1947, se tiendrait un « forum » au 374, rue Sherbrooke Ouest, à 20 h 30, c'est-à-dire sur les lieux mêmes de l'exposition. Il se tint comme prévu. On en trouve même un résumé dans *La Presse* du lendemain. Cet article est intéressant car il décrit bien l'atmosphère qui régnait au cours de rencontres de ce genre :

Les peintres Jean-Paul Riopelle et Jean-Paul Mousseau exposent en ce moment peintures, aquarelles et dessins au 374 ouest de la rue Sherbrooke. Ils avaient invité les curieux à leur poser des questions, hier soir. Une cinquantaine de personnes ont répondu à leur appel, et sont allées entendre exposer la théorie de l'« automatisme » en peinture. C'est M. Paul-Émile Borduas, peintre et professeur, qui s'est chargé de répondre à la plupart des questions. M. Mousseau, présent, n'est pas intervenu dans le débat. [...] Le débat a duré plus de deux heures.

À lire attentivement le compte rendu des interventions de Borduas, il paraît évident qu'il avait alors en tête le débat Hénault-Gélinas, car

plusieurs de ses réponses font écho aux notions discutées par les deux journalistes :

À une auditrice qui lui demande de quel critère il faut user pour juger d'une œuvre, il [Borduas] réplique qu'il n'en faut pas d'autre que l'œuvre elle-même, et que c'est même une erreur de tenir compte des intentions de l'artiste.

C'est probablement ce que voulait dire Hénault quand il allait jusqu'à nier l'« existence » de l'intention chez les peintres. Ce n'est pas que l'intention n'existe pas, mais que sa connaissance ne remplace pas l'analyse formelle des tableaux. La suite du compte rendu paraît moins claire :

Pour M. Borduas l'artiste crée une œuvre qui lui est dictée par le milieu, l'état de l'évolution où il se trouve. Il nie que l'artiste veuille ou choisisse sa création. [...] Il explique que si les artistes sont déterminés par leur temps, ils sont souvent plus évolués que leurs contemporains, qui ne les suivent qu'avec un certain retard.

M. Borduas déclare que l'art en soi n'existe pas ; il y a différents arts, selon les époques. Il ne dit d'ailleurs pas qu'il y ait progrès dans ce domaine ; il explique que différents arts correspondent à différentes sensibilités, à différentes conceptions de l'homme.

Certes, il est difficile de départager dans un résumé de ce genre ce qui a été dit par Borduas et ce qui relève de l'interprétation du journaliste, d'autant qu'il avertit lui-même qu'il n'a pu donner du débat qu'« une idée très sommaire » et qu'il espère « n'avoir pas déformé, en les résumant, les principales thèses de M. Borduas ». Ainsi, il est difficile de faire du milieu de l'artiste l'exact synonyme de son degré d'évolution, à moins d'impliquer que celui-ci est tout entier déterminé par celui-là. Même alors, comment pareille thèse pourrait-elle coïncider avec l'expérience pédagogique de Borduas, qui consistait la plupart du temps à encourager l'élève à dépasser les limites de son milieu d'origine, en tablant justement sur ses propres ressources, sur son génie particulier ?

Par contre, une affirmation relativiste comme « l'art en soi n'existe pas, il n'y a que des arts différents, correspondant à chaque époque » pourrait bien être dirigée contre l'idée de Gélinas d'une transcendance des règles de l'art sur toutes les écoles.

Borduas ne fut pas le seul à prendre la parole au cours de ce débat. Si Mousseau resta muet, Riopelle semble être intervenu au moins à deux reprises :

Une des jeunes filles présentes a commencé la discussion en demandant à M. Riopelle quels sont ses intentions, ses buts, lorsqu'il peint et dessine ses œuvres non-figuratives. M. Riopelle répond qu'il se laisse aller à son inspiration, lorsqu'il est devant les matériaux de son œuvre, papier ou toile, couleurs et encre.

Voilà qui n'est guère éclairant. On comprend que Borduas ait senti le besoin d'intervenir dans le débat ! Soyons juste. La seconde intervention de Riopelle était plus intéressante :

Disons en terminant que M. Riopelle a souligné que les artistes de sa tendance travaillent « sans objet préconçu », sans plan tracé d'avance. M. Borduas déclare lui aussi que l'artiste ignore ce que sera son œuvre ; il va même jusqu'à dire qu'une fois achevée, il ne sait pas toujours ce qu'elle renferme. Il cite à l'appui de son dire les appréciations si contradictoires portées de siècle en siècle sur des œuvres célèbres²³⁴.

On le voit, le débat Hénault-Gélinas n'avait pas laissé Borduas indifférent. Mais le débat lui-même était loin d'être terminé. Hénault, avons-nous dit, se devait de répondre à Gélinas. Encouragé par les réflexions de Borduas, il le fit le 13 décembre. Il s'en prit tout d'abord à l'idée défendue par Gélinas selon laquelle la plastique universelle n'évolue pas et que, pour cette raison, elle ne pouvait servir de critère pour juger de la qualité d'une œuvre :

C'est là une façon bien « abstraite » de considérer la peinture. Non seulement ces rapports [des tonalités, des masses, de la forme et des couleurs...] varient d'époque en époque, mais ils changent même avec chaque tableau. S'il veut parler de certaines règles supposément éternelles, nous ne sommes plus d'accord. Comme en politique, les lois doivent être faites pour le peuple et non le peuple pour les lois, de même en art, les lois sont toujours tirées des œuvres et non pas les œuvres des lois. C'est la condition même d'un art vivant, comme d'une politique vivante et progressive.

C'est en ce sens que je parlais de regarder objectivement et sans chercher les intentions du peintre. [...] devant une toile de Gauvreau, il est vain de se demander s'il a voulu évoquer un paysage préhistorique ou exprimer son angoisse en voyant passer un chat noir. Ce qui compte, c'est la

234. Anonyme, «Automatisme et peinture. M. Paul-Émile Borduas expose ses théories sur la création artistique», *La Presse*, 12 décembre 1947, p. 21.

qualité de l'émotion que nous ressentons devant une œuvre d'art. Ce n'est que de cette manière que l'on évite deux dangers très graves, l'abstraction et la généralisation.

Toutefois, sur le fond du débat, Hénault était moins éloigné de Gélinas qu'on pourrait le croire. Il partageait les mêmes convictions marxistes et proposait à son tour une critique du surréalisme qui rejoignait pour l'essentiel celle de Gélinas :

À mon sens, les relations de classe déterminent les conditions qui permettent à l'art d'évoluer dans tel ou tel sens, et non pas le caractère de cette évolution même. Ainsi, le surréalisme n'est possible que dans une société où les valeurs sociales de la classe bourgeoise n'exercent plus aucun attrait sur les artistes et où la classe ouvrière montante ne porte qu'en germe ce qui sera plus tard la culture prolétarienne. Et l'artiste qui n'est plus sollicité par des thèmes généraux : mythologie religieuse, événements historiques, etc., se replie sur lui-même et poursuit pour son compte des recherches qui expriment des préoccupations beaucoup plus restreintes, beaucoup plus particulières.

Mais la peinture surréaliste aurait été inimaginable sans la conjonction historique du freudisme et du marxisme. Et tant que les conditions historiques (en un temps donné et dans un milieu donné) qui ont vu naître le surréalisme n'auront pas suffisamment changé, on peut considérer comme valables les œuvres qu'il inspire. Et bien qu'en France, le surréalisme soit en régression (malgré des sursauts apocalyptiques), il peut encore (à l'heure actuelle et dans notre province) constituer comme dit M. Gélinas « une protestation vivante contre une forme de société ». Il est aussi, il faut l'admettre, un art d'évasion. La prétention surréaliste de résoudre la contradiction entre le rêve et la réalité, les artistes surréalistes l'accomplissent du côté du rêve.

C'est pourquoi leurs recherches sont sans issue. Après avoir mangé la pomme du rêve, ils se trouveront, comme dit Prévert, devant les « terribles pépins de la réalité ».

Déjà ils pressentent le réveil. Mais à ce moment-là, ils seront dépassés par les événements et par ceux-là qui seront plus tard en accord avec les circonstances historiques nouvelles.

Curieuse défense du surréalisme et, par voie de conséquence, de l'automatisme québécois, et combien ambiguë ! Le surréalisme correspondrait à ce moment de l'évolution historique qui voyait l'effondrement des valeurs bourgeoises et pressentait seulement la montée de valeurs propres à la classe ouvrière, que l'on ne définit pas encore. Sa marge de

survie serait bien courte. Sa défense des valeurs individuelles ne serait que tolérable, comme un moindre mal, en attendant l'avènement de la « culture prolétarienne ». Il va sans dire que cet avènement se fait attendre. Breton le disait déjà :

C'est devenu [...] un lieu commun de souligner que les milieux politiques de gauche ne savent apprécier en art que les formes consacrées, voire périmées; il y a quelques années, *L'Humanité* s'était fait une spécialité de traduire les poèmes de Maïakovski en vers de mirliton; à la section de sculpture de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires de Paris, on commençait par mettre au concours un buste de Staline — tandis que les milieux de droite se montrent, en ce sens, remarquablement accueillants, étrangement favorables. M. Léon Daudet, directeur du journal royaliste *L'Action française*, se plaît à répéter que Picasso est le plus grand peintre vivant²³⁵.

Entre-temps, avons-nous dit, l'exposition Mousseau-Riopelle avait ouvert ses portes. Cela donne l'idée à Hénault d'illustrer sa pensée en prenant exemple dans l'œuvre de ces artistes :

Ainsi, les œuvres d'un Riopelle, par exemple, montrent très bien quelle est la solitude de l'artiste actuel dans l'exercice même de son activité artistique. Il en résulte que l'élément de rêve même est presque absent de ses aquarelles. Il croit poursuivre une recherche intérieure, alors qu'il ne fait chaque fois que prendre une nouvelle attitude comme un homme qui inventerait une nouvelle variation sur un pas de danse.

Une fois de plus, comment ne pas penser que l'argument de Hénault n'ait pas quelque chose de spécieux? Si sa seule justification aux yeux d'un marxiste est de montrer à quel solipsisme la société bourgeoise a condamné l'artiste, l'art abstrait n'est qu'un symptôme. Les aquarelles de Riopelle n'auraient aucun intérêt en elles-mêmes. Elles ne seraient que des variations sur une même absence de contenu, quelques pas de danse au-dessus du vide. « Quant à Mousseau, il est plus ancré dans le réel. Son surréalisme est plus symbolique, moins formel. Sa protestation est plus violente. »

En quoi le « surréalisme » de Mousseau serait-il mieux « ancré dans le réel », donc moins abstrait que celui de Riopelle? Faudrait-il en conclure que, bien que de moins grande qualité plastique, son travail serait plus intéressant parce qu'il gardait encore quelques attaches « symboliques »

235. André Breton, ouvr. cité, p. 250-251.

avec la réalité, entendez quelque signification extrapicturale? Hénault hésitait à aller jusque-là. Son sûr instinct de la chose picturale le retenait, alors même que ses convictions marxistes l'encourageaient à s'en méfier. Il avait assez de réalisme pour se rendre compte que même une meilleure connaissance théorique de la chose politique ne changerait pas grand-chose à l'œuvre de ces peintres :

Mais une connaissance purement théorique de la situation politique ne leur apporterait pas grand-chose. Elle n'amènerait pas en tout cas un changement immédiat dans leur art. Cela se fait en vertu d'une élaboration plus ou moins lente, et grâce à un contact plus ou moins immédiat avec les réalités vivantes de notre époque.

Gide disait un peu paradoxalement qu'avec de bons sentiments, on fait de la mauvaise littérature. On pourrait parodier en affirmant qu'avec de bonnes intentions, on peut faire de la mauvaise peinture.

Cela n'empêche pas de considérer avec une certaine pitié la naïveté politique d'un Riopelle qui déclarait dans *Notre temps* que « la vitalité intellectuelle (des Français) est la seule arme puissante qui leur reste pour les empêcher de tomber dans le panneau du Parti communiste qui leur offre du pain²³⁶ ». Drôle de puissance intellectuelle qui pousse un affamé à repousser du pain ! Et nous, pauvres gens qui ne savions pas que l'armée coloniale et les quatre-vingt mille réservistes appelés sous les armes, sont tous de « puissants intellectuels » ! Au fond, peut-être ces militaires sont-ils tous en instinct surréalistes²³⁷...

Les déclarations de Riopelle auxquelles Hénault fait allusion avaient été rapportées dans le compte rendu que Madeleine Gariépy avait fait de l'exposition des deux Jean-Paul :

Riopelle revient, lui, d'une année d'études à Paris. Ce qui l'a le plus frappé là-bas c'est la conscience intellectuelle et la rigueur de pensée des Français. Le souci de la théorie est poussé à un point extrême ; chaque toile surréaliste, chaque poème automatique peut être défendu par son auteur d'un point de vue objectif et cela avec un souci de logique étonnant.

236. On sait que, le 1^{er} mai 1947, la ration quotidienne de pain avait été réduite en France à 200 g puis à 150 g, le 27 août. Voir Anne Simonin et Hélène Clastres, *Le débat. Les idées en France 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 51 et 55.

237. Gilles Hénault, « Discussion sur l'art », *Combat*, 13 décembre 1947, p. 2.

« Tout le monde lit, tout le monde discute et votre concierge peut vous en montrer, même sur le plan intellectuel et politique. Cela peut être inquiétant pour un peuple, oui, mais ce terrible sens critique peut être aussi sa meilleure défense dans un temps de crise.

— Mais la situation est vraiment pénible, matériellement ?

— Oui, ils sont tous affaiblis, appauvris, et leur vitalité intellectuelle est vraiment la seule arme puissante qui leur reste pour les empêcher de tomber dans le panneau du Parti communiste qui leur offre du pain.

— Comment envisage-t-on la situation ?

— Avec inquiétude, mais voyez-vous, pour gagner la France, il faut gagner ses intellectuels, qui se comptent par milliers et, je le répète, ont une vigueur de pensée extraordinaire. Alors vous voyez la réaction lorsque Radio Moscou dénonce des peintres comme Matisse et Picasso et ordonne qu'on les enlève des musées. Le Parti communiste français pris au dépourvu explique hâtivement qu'il s'agit de soustraire ces grands peintres des pasticheurs de toutes sortes et que la chose a été faite dans leur intérêt. Mais tout le monde a compris.

— Il fallait sauver les mauvais peintres d'eux-mêmes²³⁸ ! »

Riopelle faisait allusion à la nouvelle politique culturelle de Moscou qui s'affirma à partir de 1946 avec la nomination d'Andreï Alexandrovitch Jdanov (1896-1948) comme troisième secrétaire du Parti en 1946. Ayant joué un rôle important au cours du second procès de Moscou en 1937²³⁹ et au moment de la signature du pacte germano-soviétique en 1939, Jdanov se fit le grand défenseur de l'orthodoxie stalinienne, non seulement dans les domaines économique, social et politique, mais aussi littéraire, philosophique et artistique. Son livre *Sur la littérature, la philosophie et la musique* fut publié en 1947 et sera traduit et publié en français dès 1950.

238. Madeleine Gariépy, « Retours d'Europe. Mousseau et Riopelle », art. cité, p. 1.

239. Le 16 janvier 1937, Breton prononça un discours intitulé « Camarades, plus de lumière », dans lequel il dénonçait les procès sous Staline au cours d'un meeting organisé par le Parti ouvrier internationaliste trotskiste. Voir Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, ouvr. cité, p. 235.

Riopelle était-il politiquement si naïf que le croyait Hénault? Pas précisément. Il allait prendre ses distances avec Hénault dans une « Lettre ouverte », publiée le 20 décembre 1947 dans *Combat*, qui avait d'abord été adressée à *Notre temps* et au *Devoir*, on verra pourquoi :

Saint-Hilaire station,
le 15 décembre 1947

Monsieur Pierre Gélinas
Combat, Montréal

Cher monsieur,

Dans un article paru dans votre journal en date du 13 décembre et intitulé « Discussion sur l'art », monsieur Gilles Hénault m'accuse de « naïveté politique » en s'appuyant sur une phrase tirée d'une interview que j'ai accordée à *Notre temps* et qui a été reproduite dans *Le Devoir*. À ce sujet, j'ai envoyé aux rédacteurs en chef de ces deux journaux une lettre dont voici la teneur mais qui n'a pas encore paru à date :

« Saint-Hilaire station
le 12 décembre 1947

Monsieur,

Au sujet d'un article paru dans votre journal du 6 décembre 1947, ayant pour titre : « Retour d'Europe. Mousseau et Riopelle », une erreur s'est glissée. Je déclare n'avoir jamais dit : « Oui, ils (les Français) sont tous affaiblis, appauvris et leur vitalité intellectuelle est vraiment la seule arme puissante qui leur reste pour les empêcher de tomber dans le panneau du Parti communiste qui leur offre du pain. » Ce paragraphe EST inventé de toutes pièces et je ne vois pas comment le Parti communiste pourrait du jour au lendemain procurer du pain à un pays où tout est ruiné.

Je profite de l'occasion, monsieur, pour éclaircir vis-à-vis de vos lecteurs ma position politique qui a été faussée par le ton de l'article. Si je désapprouve les communistes, c'est que dans leur révolution, ils portent le moins possible atteinte à la morale actuelle, laquelle morale, tant qu'elle ne sera pas foulée aux pieds, restera le principal handicap à la libération totale de l'homme²⁴⁰ ; je ne veux pas, dans ces lignes, faire le procès du communisme pour déterminer ses faiblesses, savoir si elles proviennent de l'application ou de la doctrine elle-même ; il reste que je

240. Riopelle est cohérent avec les positions du manifeste *Rupture inaugurale* qu'il a signé.

considère Marx et Engels comme les esprits les plus lucides de leur époque, même s'ils sont jusqu'à un certain point responsables de la dégénérescence actuelle du communisme; le monde, depuis, n'a pas fait un pas en avant dans la réalisation de la libération de l'homme, car l'obstacle qu'est la morale chrétienne n'a pas cédé; mais la puissance d'attaque est de beaucoup supérieure à ce qu'elle était à cette époque, grâce à la connaissance que nous ont apportée sur l'homme les Freud, Breton, Mabille qui, pour aller vers demain, ne sont pas partis d'hier, mais d'aujourd'hui.

Je compte que cet entrefilet sera placé dans votre journal aussi en vue que l'article en question.

Sincèrement,
Jean-Paul Riopelle »

Je ne partage aucunement les opinions de Gilles Hénault quant aux œuvres dont j'assume la responsabilité et à leur portée. Ces œuvres je peux en défendre l'apport révolutionnaire en tout temps quoique je n'aie pas l'intention de m'engager dans une polémique, mais je ne peux plus assumer la défense d'idées qui ne sont pas les miennes et qu'on a placées erronément dans ma bouche.

C'est pourquoi je compte que vous publierez entièrement cette lettre.

Bien à vous,
Jean-Paul Riopelle²⁴¹.

Toujours attentif à ne pas perdre la ligne du Parti dans toutes ces discussions sur l'art, Gélinas revenait à la charge et s'en prenait de nouveau à Hénault mais aussi à Riopelle qui avait osé parler de « dégénérescence du communisme » ! Les positions de Hénault lui paraissaient revenir à défendre l'individualisme petit-bourgeois, la révolte plutôt que la révolution, et à encourager en définitive des révoltés comme Riopelle à attaquer le communisme :

Si le peintre comprend que le problème fondamental est de changer la société, son art sera nécessairement orienté dans ce sens. Il cherchera à se lier aux autres forces qui y travaillent. Parce qu'il comprendra (au contraire de nos révoltés) que ce changement fondamental n'est pas une œuvre isolée mais collective. Et que son propre apport doit nécessairement avoir ce caractère.

241. « Lettre ouverte de Jean-Paul Riopelle », *Combat*, n° 3, 20 décembre 1947, p. 2. Il va sans dire que, en n'en citant qu'un extrait, Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, ouvr. cité, 1981, p. 46-47, en fausse le sens.

Dès lors, que faire d'une formule vide de « sujets » — non pas d'anecdotes — M. Hénault, qui, par son caractère abstrait, isole l'artiste et le confine dans la position contre-révolutionnaire de l'individualisme petit-bourgeois?

Encore une fois, ce n'est pas un hasard qu'un grand « révolté » comme M. Riopelle parle de la « dégénérescence » du communisme. C'est l'attitude de l'individualisme petit-bourgeois. C'est l'attitude contre-révolutionnaire normale chez ceux qui ne veulent pas un changement fondamental de la société²⁴².

Pour Gélinas, la seule activité artistique valable était celle qui servait la cause ouvrière. C'est dire qu'elle ne trouvait d'autre justification que dans une intention entièrement extérieure à l'artiste: dans le cas présent, une ligne de parti. Une peinture « sans sujet » est une peinture qui se voulait irrécupérable par le Parti et ne pouvait donc être que le fait de petits-bourgeois révoltés. Un jugement moral sur le comportement de l'artiste discréditait son œuvre. Un mauvais garnement ne pouvait faire que de la mauvaise peinture et il n'était de bonne peinture qu'au service de la bonne cause. Borduas verra dans ce genre d'approche le dogmatisme chrétien inconscient des communistes québécois sous sa pire forme. Cela suggérera à Claude Gauvreau la plaisante appellation de « chanoine Gélinas ».

On aurait tort de minimiser l'importance du débat Hénault-Gélinas, dans lequel, on le voit, la part de Riopelle ne fut pas négligeable, car c'était déjà le signe que, dans le camp automatiste, l'espoir d'un rapprochement avec le communisme avait vécu. Trois jours après la parution de l'article de Gélinas, Borduas écrivait à Leduc:

La raison du désespoir momentané fut l'impossible entente profonde des mouvements révolutionnaires.

Vaguement l'espoir persistait de mener un jour l'action délivrante dans l'union indissoluble des forces transformantes universelles. Ce temps tarde à venir.

L'erreur nous revient²⁴³.

Il ne fallait pas confondre l'ascension au pouvoir d'une forme politique renouvelée avec la régénérescence totale de la sensibilité collective. Sans cette régénérescence complète, la révolution est partielle, ne dure²⁴⁴.

242. Pierre Gélinas, « Poursuivant la discussion sur l'art », *Combat*, 3 janvier 1948, p. 2.

243. Au sens de: « C'est notre erreur. »

244. Borduas à Fernand Leduc, 6 janvier 1948, dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 240, n. 136.

On avait donc rêvé pour un temps, dans le groupe automatiste, à une sorte de front commun de la gauche, où les surréalistes auraient pu faire bon ménage avec les communistes. Cet espoir était détruit. Borduas tirait la leçon de cette « erreur ». Il ne faut pas confondre la prise de pouvoir par les communistes avec le renouvellement profond de la sensibilité collective. Aussi bien, le manifeste que Borduas commençait à rédiger à ce moment non seulement comportera des allusions directes au débat Hénault-Gélinas mais reprendra tout le débat du point de vue automatiste dans la partie intitulée « Règlement final des comptes ».

Tous ces débats, discussions et réflexions remirent à l'ordre du jour l'idée d'une nouvelle manifestation automatiste. Il semble en effet qu'on ait planifié dès ce moment une nouvelle exposition automatiste — la cinquième si l'on tient compte de celle de New York et de celle de Paris — qui aurait été accompagnée de la publication d'un « catalogue²⁴⁵ », fait, on le présume, un peu sur le modèle du catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme de 1947 et que Riopelle avait rapporté de Paris. On prévoyait cette exposition et la publication de ce catalogue pour novembre.

Entre-temps, Borduas entreprenait la rédaction de *Refus global*, laquelle se situerait donc entre la fin de décembre 1947 et le début février 1948. À la faveur, si l'on peut dire, d'« une légère maladie » qui le retint au lit, Borduas rédigea le texte qui allait servir de préface au manifeste et lui donner son nom. On sait, grâce au témoignage de Maurice Perron, qu'il y a eu deux rédactions de *Refus global*:

Durant l'hiver 1947-1948, j'habitais Saint-Hilaire et à cette époque un premier jet de *Refus global* avait circulé parmi le groupe. Puis Borduas avait retiré ce texte-là, qui a été repris en entier, et c'est ce deuxième texte qui fut publié²⁴⁶.

Il faut certainement identifier ce « premier jet » à *Transformation continue...* comme l'a indiqué André-G. Bourassa²⁴⁷.

245. C'est du moins ce que l'on peut déduire de la correspondance Borduas-Leduc : « Nous désirons publier un catalogue pour l'expo. du groupe. Il faudrait nous envoyer un papier, des dessins ou peintures. Au moins des photos », Borduas à Leduc, 6 janvier 1948 ; « Les petits détails/catalogue/suivront. Immédiatement envoyer tout texte sur le cœur ou dans la main. Catalogue sans programme », télégramme de Borduas à Leduc, 21 janvier 1948 ; dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 241, n. 136 et p. 243, n. 142, respectivement.

246. Henri Barras, « Quand les automatistes parlent des automatistes », *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 29.

247. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 271.

PARIS

Mousseau à Paris et à Prague

Rien n'aurait pu faire soupçonner à Mousseau qu'il ferait un court séjour à Paris et se retrouverait à Prague cette année-là, pour participer au Festival mondial de la jeunesse démocratique qui eut lieu du 17 juillet au 17 août 1947. Pourtant, dès le début de l'année, un comité consultatif fut nommé pour préparer la participation du Québec à ce festival. Ce comité se divisait lui-même en plusieurs sections : arts plastiques, littérature, théâtre, musique, sport et reconstruction. Le comité d'arts plastiques — le seul susceptible d'intéresser les automatistes — comprenait le professeur John Bland, Paul-Émile Borduas, Fritz Brandtner, Roland-H. Charlebois (qui avait succédé à Maillard à la direction de l'École des beaux-arts), Charles Fainmel, Eldon Grier, Robert Lapalme, Arthur Lismer, John Lyman, Goodridge Roberts, Ann Savage et Marian D. Scott²⁴⁸. Dès le 5 avril 1947, *Combat* était en mesure d'annoncer en page 4 l'événement dans un article intitulé « Nos jeunes peintres exposeront à Prague ».

Comment Mousseau eut-il vent de l'affaire ? Nous l'avons vu, il travaillait alors à l'ONE, à Ottawa. Bien que non engagé directement dans l'organisation de la section peinture, Gilles Hénault faisait tout de même partie de la section théâtre²⁴⁹. Il savait que le Festival se préparait et c'est lui qui avait pris l'initiative d'appeler Mousseau à Ottawa pour lui demander s'il était intéressé à y participer. Mousseau accepta aussitôt, d'autant que son contrat se terminait le 1^{er} mai 1947.

Ce même Gilles Hénault nous a appris qu'il y eut des dénonciations de cette manifestation par les journalistes bien-pensants, comme Claude Ryan, qui, à l'époque, était secrétaire des mouvements de jeunesse de l'Action catholique²⁵⁰. Nous avons pu vérifier ses dires. À l'époque, la presse fait état d'une « déclaration conjointe » regroupant jusqu'à dix-sept ou dix-huit (selon les sources) organisations de jeunesse dénonçant le Festival comme une manifestation communiste et refusant d'y participer²⁵¹.

248. Anonyme, « Préparatifs du Festival de Prague », *Le Canada*, 14 avril 1947, p. 16.

249. Avec Jean Béraud, Gratien Gélinas, Charles Rittenhouse, Joy Thompson, Victor Pinheiro et Herbert Whittaker.

250. Entrevue avec Gilles Hénault chez Mousseau, 1^{er} septembre 1989.

251. Anonyme, « Protestations contre le Festival de Prague. 17 organisations de la province refusent toute participation », *Le Canada*, 19 avril 1947, p. 2 ; anonyme, « Les jeunes du Québec ne se rendront pas à Prague », *L'Action catholique*, Québec, 19 avril 1947, p. 3.

Apparemment, on ne se contenta pas d'une « déclaration conjointe ». Les Archives Borduas²⁵² conservent deux lettres de Shirley Shipman, présidente du comité pour les préparatifs du Festival de Prague, qui démontrent qu'on tenta de démanteler l'organisation du Festival en pressant un à un les membres des comités de sélection et en tentant de les décourager de participer à leurs travaux. La première datait du 18 avril 1947 :

Monsieur ou madame,

Nous sommes informés que vous avez été invité à vous désolidariser du comité dont vous faites partie. Nous ne pouvons que déplorer un tel malentendu, et nous sommes persuadés que vous comprenez trop bien l'importance de votre rôle au sujet du Festival pour donner suite à une telle invitation. Un geste semblable donnerait un caractère politique à une activité uniquement culturelle.

Néanmoins voici quelques renseignements qui répondront sans doute d'une façon satisfaisante aux questions que vous pourriez vous poser. En premier lieu, soulignons le fait que ce n'est pas un congrès, mais un Festival qui aura lieu à Prague, et qu'il ne saurait par conséquent être question de son orientation politique. En outre des groupements catholiques de France, d'Autriche, de Pologne, d'Italie et de Yougoslavie ont déjà promis leur participation.

À Montréal, le Comité de coordination de la jeunesse est une nouvelle organisation à laquelle tous les mouvements de jeunesse, y compris ceux d'action catholique, ont été appelés à faire partie. C'est une section de ce comité qui est chargée des préparatifs techniques du Festival. Quant au choix des délégués, il est laissé aux divers comités consultatifs et c'est justement le rôle de ces comités de désigner une délégation représentative dans chaque domaine d'activité culturelle. Quand la chose est possible, ce sont des concours qui déterminent le choix, comme en musique, par exemple.

Il est certain qu'un grand nombre de jeunes Canadiens de talent sont très désireux d'enrichir leur expérience en participant à ce Festival où ils pourront comparer leurs réalisations à celles des jeunes de plus de soixante pays. Le thème du Festival est le suivant : « Par l'amitié internationale et la reconstruction, la jeunesse du monde édifie la paix. »

Cette lettre ne suffit sans doute pas à arrêter le mouvement des démissions qui se dessina à la suite de la campagne négative dans les journaux. Elle fut suivie bientôt par une autre, le 21 avril 1947 :

252. MACM, Archives Borduas, dossier 235.

Monsieur ou madame,

Après les dénonciations de ces derniers jours, le Comité de coordination de la jeunesse de Montréal reconnaît qu'il doit aux membres des comités consultatifs toutes les explications nécessaires.

Déjà, dans un communiqué officiel envoyé à tous les journaux, le Comité de coordination a répondu aux accusations, d'ailleurs bien vagues, qu'on a lancées. Il n'a pas l'intention de poursuivre cette polémique sur le terrain politique, parce que ce serait fausser la question. Néanmoins, le Comité de coordination entend donner le plus de renseignements possible à tous ceux qui participent, de près ou de loin, à son organisation. La personne qui pourra le mieux le faire est M^{lle} Frances Danon, trésorière de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique, qui arrive de Prague.

Une réunion des comités consultatifs, à laquelle elle portera la parole est convoquée pour vendredi soir, à 8.15 h, à 3574 University. Vous êtes prié d'y assister.

En dépit des rumeurs que font courir certains journaux, nous sommes en mesure de dire que presque tous les membres des comités consultatifs ont affirmé leur intention de continuer leur travail en vue d'assurer la participation de la jeunesse du Québec au Festival. En outre les comités de jeunes continuent les préparatifs d'organisation.

Nous croyons, avec Monsieur Jean Bruchési²⁵³, que si le Festival doit être réellement une manifestation libre d'ordre intellectuel et de rapprochement entre les jeunes (et c'en est une), il n'y a aucune raison pour que le Canada français n'y soit pas représenté par ses livres, ses écrivains, ses artistes, ses œuvres d'art, même si les communistes y prennent part.

On sait au moins que Borduas ne démissionna pas du comité des arts plastiques. Le 17 mai, Joséphine Hambleton²⁵⁴, qui travaillait pour le Parti communiste, lui écrit en effet: « Je suis bien contente d'apprendre que vous n'avez pas démissionné du comité art pour Prague. » Nous n'avons pas le moyen de savoir qui démissionna du comité d'arts plastiques.

253. Il était au comité consultatif pour la littérature avec Pierre Baillargeon, Léo-Paul Desrosiers, Robert Élie, René Garneau, Germaine Guèvremont, Roger Lemelin, Henri Girard et Gabrielle Roy.

254. On sait que Joséphine Hambleton est la sœur du célèbre espion Hugh Hambleton, ci-devant professeur à l'Université Laval.

Il semble que quelque cinquante tableaux qui furent envoyés à Prague furent d'abord exposés « dans l'atelier au sous-sol de la Art Association²⁵⁵ » vers la fin de mai 1947. C'est sans doute là que Mousseau a été « photographié à côté d'une des peintures qu'il exposera en Tchécoslovaquie²⁵⁶ ». Il s'agit de son *Autoportrait*. Étaient également exposées à ce moment des œuvres de William Armstrong, Marcel Barbeau, Léon Bellefleur, Fernand Bonin, Ghitta Caiserman, Edmundo Chiodini, Peter Doucet, Albert Dumouchel, Pierre Garneau, Pierre Gauvreau, Betty Goodwin, Magdeleine Desroches, Robert Lapalme, Larry McLaughlin, Robert Montminy, Jean-Paul Mousseau, M. D. Noiseux, Pierre Ouvrard et David Pollock. Mais il semble que ce choix ne fut pas le dernier. Doyon nous apprend en effet que des ajouts avaient été faits à ce premier choix :

Nous avons vu le premier choix des toiles. L'ensemble nous avait paru un peu terne et avait provoqué quelques protestations. En dernière instance on a décidé d'y ajouter quelques œuvres plus colorées. De sorte qu'un ensemble de toiles bien ordonnées et qui donne un aspect varié des œuvres d'art de la jeune génération prendra bientôt la direction de la Tchécoslovaquie²⁵⁷.

Marcelle Ferron fut de ceux qui virent une de leurs œuvres ajoutée ainsi *in extremis*. La présence de Borduas au comité de sélection explique sans doute sa présence à ce moment. Mais tous ceux dont les œuvres furent choisies ne se rendirent pas à Prague. On leur demandait de s'y rendre à leurs frais. Du groupe automatiste, Mousseau fut le seul à le faire. S'y rendit aussi Ray Affleck :

Deux des artistes dont on peut voir les œuvres iront à Prague à titre de délégués de Montréal. Il s'agit de Ray Affleck, un étudiant de deuxième cycle à McGill, et de Jean-Paul Mousseau, un peintre canadien-français âgé de vingt ans. [...] Le deuxième artiste délégué, Jean-Paul Mousseau, ne représente aucun groupe particulier de la ville. Il peint depuis six ans déjà, durant un certain temps sous la direction de Paul Borduas, et il a hâte de voir les travaux des jeunes artistes des autres pays à Prague. « Nous sommes tellement isolés ici des autres mouvements, expliquait-il hier soir, que je sens que cela sera une excellente occasion de voir les nouvelles tendances et de découvrir ce que les jeunes peintres font ailleurs. »

255. Voir anonyme, « 50 Paintings Set for Prague », *The Montreal Standard*, 24 mai 1947.

256. Voir anonyme, « Au Festival de Prague », *Le Petit Journal*, 1^{er} juin 1947, p. 13.

257. Charles Doyon, « La jeune peinture. Direction Prague », *Le Clairon*, 6 juin 1947, p. 5.

Parmi les artistes dont les œuvres font partie de l'exposition, signalons Betty Goodwin, David Pollock, Pierre Gauvreau, Ghitta Caiserman, Peter Doucet, Marcel Barbeau et M[agdeleine] D[esroches]-Noisieux. Larry McLaughlin et Bill Armstrong présentent chacun une nature morte. Pierre Gauvreau envoie deux grandes abstractions²⁵⁸.

Mousseau quitta Montréal pour l'Europe le 28 juin 1947. Entre-temps, il avait démissionné de son poste à l'Office national du film à Ottawa, au grand déplaisir de sa famille. Le voyage ne lui était pas payé. Il s'engagea donc comme marin sur un cargo et traversa l'Atlantique jusqu'à Bordeaux, selon ce que l'on pourrait presque appeler une tradition chez les automatistes, puisque Riopelle, à la suite de Hénault, avait aussi traversé l'océan de cette manière.

De Bordeaux, Mousseau se rendit à Paris par train. Ne sachant trop où passer la nuit, il décida de se rendre chez les Leduc, qui habitaient Versailles à ce moment-là. Tout le monde fut content de se voir. Tard dans la soirée, les amis discutèrent d'une plaquette d'Antonin Artaud publiée chez Fontaine en novembre 1945 et intitulée *D'un voyage au pays des Tarahumaras*²⁵⁹. Ce texte, qui portait sur une secte du nord du Mexique qui recourait au peyotl pour entrer en transe, avait emballé les Leduc. Mousseau nous avoua y avoir trouvé à l'époque des relents de mysticisme et avoir hésité à partager l'enthousiasme de ses amis pour ce texte d'Artaud.

Comment les Leduc avaient-ils découvert Artaud, dont l'œuvre était absolument inconnue dans leur cercle à Montréal? Leduc s'en est expliqué récemment à Lise Gauvin :

Quand Thérèse est arrivée en France, elle fréquentait une librairie qui s'appelait Le Gai Savoir. Elle avait accès à tous les livres, Sade, Artaud, et toute la littérature un peu marginale. Et immédiatement elle a envoyé les premiers Artaud à Claude Gauvreau. C'était un peu notre rôle, à Paris, d'envoyer à Borduas et à Claude les revues ou les livres qui nous semblaient importants²⁶⁰.

258. Anonyme, « Group of 52 Departs for Youth Rally », *The Montreal Standard*, 28 juin 1947, p. 5.

259. Si on suppose que Leduc avait réussi à mettre la main sur l'un des sept cent vingt-cinq exemplaires publiés alors. Autrement, il pouvait avoir le texte *D'un voyage au pays des Tarahumaras* publié en août 1937 sans nom d'auteur dans *La Nouvelle Revue française*, alors qu'Artaud était lui-même dans les îles Aran, au nord de l'Irlande, « à la recherche de la dernière descendante authentique des druides »!

260. Lise Gauvin, ouvr. cité, p. 57.

Mousseau visita avec les Leduc l'exposition des dessins d'Artaud en juillet à la Galerie Pierre [Loeb], donc exactement au moment de son passage à Paris. On sait qu'Artaud y présentait surtout des *Autoportraits* et des *Portraits* très durs, très peu flatteurs pour leurs modèles. Deux lectures de textes avaient été prévues à l'occasion de cette exposition : le jour du vernissage et celui de la clôture. Artaud avait rédigé pour l'occasion *Le théâtre et la science*, qu'il lira lui-même. Des amis choisis par lui avaient lu le *Rite du peyotl chez les Tarahumaras*, qu'il accompagna de cris et de bruits, *La culture indienne* et *Aliéner l'acteur*²⁶¹. Il n'est pas du tout impossible que les Leduc entraînent leur jeune ami à l'une ou l'autre de ces manifestations. Fernand Leduc parle de l'exposition des dessins d'Artaud dans une lettre à Borduas :

Pierre [a] réuni une exposition de ses dessins dont quelques-uns représentent [un] certain intérêt (l'œuvre d'Artaud est écrite et non dessinée). Pour Pierre (galerie Pierre) cette exposition a une valeur de désespoir ; attaché par l'amitié à Artaud, il veut tout tenter pour révéler ce signe de la libération²⁶².

Leduc disait ensuite à Borduas qu'ils (Thérèse, lui et Mousseau?) avaient l'intention d'aller à une soirée où de ses textes seraient lus et au cours de laquelle Artaud prendrait la parole. Vu la date de cette lettre — le 17 juillet —, il ne peut s'agir que de la deuxième soirée, coïncidant avec la date de clôture de l'exposition des dessins d'Artaud. Dans ses récents entretiens avec Lise Gauvin, Leduc fait allusion à cette rencontre :

[...] on a été invités, un soir, à la galerie Pierre Loeb [...] à une manifestation d'Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu²⁶³ ». C'était bouleversant... Thérèse a dû sortir, elle n'a pu supporter. Ça vous prenait aux tripes d'une manière incroyable ! Artaud avait une grande canne en bois avec laquelle il frappait le plancher. C'était une séance absolument mémorable, inoubliable.

Jean-Paul Mousseau se rappelait même avoir croisé Artaud dans l'escalier qui menait à la galerie Loeb. « Il était alors très maigre, voûté,

261. Voir Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 128.

262. André Beaudet, ouvr. cité, p. 63-64 ; voir aussi *ibid.*, p. 237, n. 110, 111 et 112.

263. Ne s'agit-il pas plutôt d'un texte qu'Artaud aurait voulu donner à la radio en novembre suivant et qui fut alors interdit d'ondes et ne sera présenté qu'en février 1948, dans un cinéma désaffecté, le Washington, devant un public d'invités ? Voir Paule Thévenin, ouvr. cité, p. 128-129.

hagard... il faisait peur », nous avouait-il. Il est vrai que c'est à cette époque qu'« Antonin Artaud a senti que son corps lui faisait défaut » et que, pour calmer les douleurs incessantes et terribles d'un cancer, il s'était mis à prendre en quantité phénoménale du sirop de chloral²⁶⁴.

Par ailleurs, qu'Artaud ait donné de lui-même un spectacle saisissant à l'époque, nous n'en voulons pour preuve que les témoignages de ses contemporains, à commencer par celui de Jean Dubuffet qui l'avait bien connu :

Antonin Artaud est sale et décharné, il a un visage mauvais de derviche à faire peur et il n'aime que faire le fou encore plus et faire encore plus peur et horreur ; il est méchant et insolent et plein d'orgueil insensé ; sa figure édentée toute plissée de rides bizarres se contracte et s'étire comme du caoutchouc et il ne cesse d'éternuer et se frotter fébrilement le dos et la poitrine de ses mains et proférer des sortes de grognements de pourceau, de crachements et d'aboiements. Quand il est dans ses bons moments il a pourtant tel quel et dans ses misérables vêtements maculés l'élégance imposante d'un grand prince — affreusement dément. Et quelquefois il parle d'une manière fort théâtrale mais impressionnante et très éloquente et quelquefois déclame de ses poèmes complètement délirants en faisant des voix et des mines d'une étrangeté et d'une beauté inoubliables²⁶⁵.

Il est vrai que Paule Thévenin nous a laissé un portrait moins effrayant du personnage :

Il se tenait très droit, les cheveux mi-longs soigneusement coiffés et rejetés en arrière, rasé de près et, malgré la médiocrité des vêtements qu'il portait et qui lui avaient été remis par l'Entr'aide française, à Rodez, avant son départ, conservait des allures de dandy. Si j'ai bien observé son extrême maigreur, les marques inscrites par dix années de souffrances sur son visage, j'ai surtout été frappée par son regard si vif, si bleu, si plein d'éclat et de lumière, la particulière dignité de son maintien, les extraordinaires modulations de sa voix et par chacune de ses paroles²⁶⁶.

Mousseau passa peut-être une quinzaine de jours à Paris — apparemment il y était encore le soir du 14 juillet. Il fut là à temps pour voir la grande exposition des surréalistes chez Maeght. Mousseau croyait y avoir

264. Paule Thévenin, *ouvr. cité*, p. 165.

265. Jean Dubuffet à Jacques Berne, 8 février 1947, dans Hubert Damisch, *Jean Dubuffet. Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, vol. II, p. 246-247.

266. Paule Thévenin, *ouvr. cité*, p. 160.

vu *Objet: déjeuner en fourrure*, 1936 de Meret Oppenheim, qui, comme on sait, consiste en une tasse à café, une soucoupe et une cuillère recouvertes de fourrure et qui est au Musée d'art moderne de New York aujourd'hui²⁶⁷. Mais le nom de Meret Oppenheim n'apparaît pas dans la liste des participants à cette exposition. Il put également visiter l'exposition des automatistes à la Galerie du Luxembourg, qui se termina, avons-nous dit, le 13 juillet. Après tout, il avait deux de ses dessins présentés à cet endroit, dont l'un avait servi pour l'affiche de l'exposition. Durant ce séjour, Mousseau put visiter l'atelier de Riopelle, 26, rue Jacob. Mousseau se souvenait de l'endroit comme d'une grande pièce bien éclairée par une fenêtre qui donnait sur un jardin. « Un endroit splendide. »

À Paris, Mousseau en avait profité pour s'approvisionner en livres de toutes sortes. Il n'en revenait pas de voir qu'on puisse trouver à Paris des librairies entières consacrées aux publications communistes ou anarchistes. On n'avait rien de semblable au Québec à l'époque :

C'est à Paris que je m'achetai le *Capital*. Je l'ai prêté à Claude Gauvreau, qui ne me l'a jamais remis. J'avais acheté aussi les livres de Pierre Mabille, auquel nous attachions beaucoup d'importance dans le groupe. Nous lisions aussi Trotski, Lénine et Georges Bakounine (ou Pierre Kropotkine?), un anarchiste russe dont les positions nous semblaient très voisines des nôtres.

Mousseau dut partir pour Prague peu après les fêtes du 14 juillet, pour être sur place au moment de l'ouverture officielle du Festival, le 17 juillet. La ville de Prague, et notamment la place de la Vieille Ville avec la statue équestre de l'empereur Charles IV, roi de Bohême, firent une forte impression sur le jeune Canadien.

Les œuvres de ses compatriotes et des autres participants du Festival étaient exposées dans le grand hall d'un vaste stade où Mousseau verra un de ces spectacles où l'on demande à des milliers de participants de brandir des carrés de couleurs et de former de cette manière des images colossales, qu'on peut modifier à volonté.

Sur la participation canadienne, Mousseau ne pouvait nier qu'elle détonnait dans l'ensemble. En plus de ses œuvres et de celles de Marcel Barbeau ou de Pierre Gauvreau, on y trouvait aussi des œuvres de jeunes associés au groupe comme Magdeleine Desroches et Fernand Bonin. Par contre, les pays de l'Est avaient envoyé surtout des dessins d'enfants.

267. Cet objet fut présenté pour la première fois au cours d'une exposition d'objets surréalistes à la Galerie Charles Ratton à Paris en 1936.

À Prague, l'organisation offrit aux exposants de prolonger leur voyage. S'ils voulaient bien offrir leurs bras à la reconstruction de l'Europe ravagée par la guerre, ils pouvaient se rendre ou en Pologne ou en Yougoslavie. Mousseau choisit la Yougoslavie parce que « c'était le point le plus éloigné sur la carte ». Les délégations étaient divisées en brigades. La délégation canadienne devient la brigade « Castor ».

Le voyage de Prague à Belgrade se fit en train sur la fameuse ligne de l'Orient-Express. À peine monté à bord, Mousseau fut nommé quartier-maître du groupe et dut s'occuper du ravitaillement et des soins de sa brigade.

Le voyage fut une révélation, un dépaysement total. « C'est une chose d'entendre parler de la guerre, de voir des images au cinéma, aux nouvelles. C'en est une autre de les voir de ses yeux. » Partout, les signes de la désolation, de la destruction apportée par la guerre : des villages bombardés, réduits à des tas de pierres, des gens habitant dans des décombres, des enfants courant au milieu des ruines. À un endroit, le village était sur une colline et de ce point un peu plus élevé, on avait une vue sur 360° d'horizon. À perte de vue, où que l'on portât les regards, de la destruction... des ponts coupés par les Allemands pour retarder l'avance des Russes. Nous traversions sur des ponts de bois. » On fit un arrêt de quelques jours à Budapest en Hongrie. Dans un café, Mousseau se souvenait d'avoir eu une conversation en français avec des gens plus âgés qui lui révélèrent, à son grand scandale, comment les Russes avaient laissé décimer par l'armée allemande les partisans de la Résistance hongroise, de manière à pouvoir occuper tout le terrain politique hongrois après la guerre. Mousseau découvrait l'immense ressentiment contre les Russes dans les pays de l'Est. Arrivé aux frontières de la Yougoslavie, il fallut changer de train, sauf que, cette fois, nos voyageurs furent parqués dans des wagons à bestiaux. On se rendit jusqu'à Belgrade, où l'on s'arrêta un jour ou deux. Leur destination dernière était quelque part dans les Alpes dinariques, sur une ligne de chemin de fer à construire entre Sarajevo et Dubrovnik.

Le travail des délégués était éreintant. Il fallait se lever très tôt, dès quatre heures et demie, et travailler avant les grandes chaleurs du milieu du jour. Le travail consistait à préparer le palier avec de la pierre concassée, poser les dormants et y fixer les rails de chemin de fer, selon le tracé indiqué par des ingénieurs yougoslaves qui les accompagnaient. La nourriture était quelconque. « Mais nous ne pouvions être mieux nourris que les paysans des alentours qui avaient perdu leur cheptel. »

Le paysage de montagnes aux alentours était très aride. « Nous étions loin de la mer. Heureusement, à proximité, il y avait un ruisseau où l'on pouvait se baigner tout l'après-midi. » Le soir, les membres de la brigade canadienne pouvaient se rencontrer et échanger. À ce moment, l'anglais appris à Ottawa s'avéra utile. On échangeait de l'information. On découvrait l'existence de communautés musulmanes en Yougoslavie. « À Sarajevo, j'avais visité une très belle mosquée »... L'étendue des ravages de la guerre était horrible. Mousseau croyait que, dans la seule Yougoslavie, on avait perdu plus d'un million d'hommes. Dans les rues, à Belgrade, on ne voyait pas de jeunes adultes mâles, entre vingt et quarante ans, que des enfants et des vieillards. « On nous dit que la pénurie d'hommes était telle que le gouvernement avait permis la bigamie. »

De temps à autre, on nous amenait à Sarajevo, et même une fois à Dubrovnik, une très belle ville toute de pierre grise, ancien repaire de pirates, entouré d'une muraille sur laquelle on pouvait faire le tour de la ville, pour une excursion en bateau sur l'Adriatique. C'est au cours de cette excursion que je fis connaissance d'une dame qui me raconta (en bon français) la vie des partisans yougoslaves à l'époque où Tito était un chef de la Résistance.

Le retour vers l'Amérique se fit par Fiume (aujourd'hui Rijeka), port yougoslave à quelques kilomètres au sud de Trieste donnant sur l'Adriatique. De Sarajevo à Fiume, on voyagea en camions ouverts, à la pluie battante. Des routes défoncées, la montagne, la pluie, tout concourut à faire de cette dernière randonnée en terre yougoslave une expérience inoubliable.

Le voyage en mer se fit sans encombre. Tout le monde était mort de fatigue et l'on revenait au pays. Au pays ? Pas tout à fait. Le bateau aboutit à New York. Considérés comme *persona non grata* sur le territoire américain, les membres de la Fédération de la jeunesse démocratique furent escortés militairement dès leur sortie du bateau, puis mis sur des autobus qui les amenèrent d'une traite à Niagara Falls, point le plus rapproché de Toronto sur le territoire américain et destination de la plupart d'entre eux. À Toronto, les délégués furent reçus en héros par les organisations socialistes — il n'y aura rien de tel à Montréal. De Toronto, Mousseau et les quelques autres Québécois qui étaient avec lui — « nous n'étions que deux francophones, un nommé Roy et moi » — revinrent enfin, grâce aux bons soins de la Fédération, qui leur paya le voyage jusqu'à Montréal.

On peut se faire une idée des impressions de voyage de Mousseau peu après son retour d'Europe, grâce à une interview publiée dans *Combat*:

« J'étais allé en Europe avec l'espoir de voir la nouvelle peinture. Je n'ai guère vu de peinture, mais j'ai beaucoup appris à d'autres points de vue. »

C'est Jean-Paul Mousseau qui nous parle, un jeune peintre de chez nous qui a participé par ses toiles et son travail au Festival mondial de la jeunesse, tenu à Prague cet été sous les auspices de la Fédération mondiale de la jeunesse.

[...]

Il n'a pas été favorablement impressionné par la peinture européenne. La seule qu'il a pu voir aux expositions du Festival de Prague fut la peinture moderne italienne, yougoslave et russe.

Ni l'une ni l'autre ne lui ont semblé très intéressantes. La peinture moderne italienne, tout particulièrement, a semblé au jeune peintre canadien « nulle ». « De la peinture abstraite, qui ne veut rien dire », fut son jugement assez sommaire.

Jean-Paul Mousseau nous dit qu'il a trouvé la France très pessimiste. Les gens se demandent combien de temps ils vont pouvoir tenir avec les rations de famine. Mais en Tchécoslovaquie, et surtout en Yougoslavie, l'atmosphère est plus encourageante.

« La meilleure expérience a été celle du chemin de fer de Sarajevo. Nous avons vu là comment les jeunes de Yougoslavie, avec les brigades de tous les points du monde, reconstruisent leur pays dans un effort vraiment gigantesque. »

Malgré les souffrances de la guerre dont les marques subsistent très visiblement, nous dit M. Mousseau, tout le monde travaille avec cœur.

Interrogé sur le fameux rideau de fer, Jean-Paul Mousseau hausse les épaules. « C'est une idiotie. Ça n'existe tout simplement pas ! Nous avons été où nous avons voulu, nous avons vu ce que nous avons voulu. »

En terminant, M. Jean-Paul Mousseau — dont le travail sur la brigade « Castor » des délégués canadiens au chemin de fer yougoslave lui a valu l'estime de tous ses compagnons et une médaille de service méritoire de la jeunesse yougoslave — nous dit qu'il voudrait voir la jeunesse canadienne-française participer davantage au mouvement de rapprochement international de la jeunesse.

« La Fédération mondiale de la jeunesse démocratique est le genre d'organisation qui permet ce rapprochement, nous affirme M. Mousseau,

et il faudrait que notre jeunesse ici se renseigne davantage sur cette Fédération et participe plus que nous l'avons fait à date à ses activités.

« Nous ne pouvons pas nous isoler du reste du monde. Notre voyage de cet été nous a bien démontré que l'entente internationale de la jeunesse est possible et réalisable. Mais il était bien regrettable que cinq jeunes Canadiens français seulement représentent trois millions de population de langue française au Canada. Espérons que nous ferons mieux à la prochaine occasion²⁶⁸ ! »

Il semble que Mousseau soit resté membre de la Fédération nationale des jeunesses démocratiques même après son retour au Canada. Le 13 janvier 1948, Joséphine Hambleton interrogera encore Borduas à ce sujet²⁶⁹.

Quoi qu'il en soit, après son retour de Prague, Mousseau pensa bien retourner travailler à l'ONE, à Ottawa. À ce stade, il aurait voulu obtenir un poste d'aide-cameraman dans une équipe francophone et, qui sait, devenir cinéaste. Après tout, c'est ainsi qu'on apprenait le métier à cette époque, en commençant au bas de l'échelle. Il passa les examens de rigueur sans encombre, mais fut refusé après enquête de la GRC, qui découvrit qu'il était allé à Prague, « derrière le rideau de fer ». Même Creighton, qui avait été socialiste en Angleterre avant d'émigrer au Canada, fut inquiet à cette époque.

Thérèse et Fernand Leduc à Paris

Pour un temps, après le départ des Riopelle et le retour de Mousseau à Montréal, les Leduc furent les seuls représentants du groupe à Paris. À l'automne, Thérèse pensa donner libre cours à sa passion pour le théâtre et s'inscrivit aux cours de l'École par le jeu dramatique, dite EPJD, qui semblait réunir les noms les plus prestigieux du théâtre français de l'époque, de Jean Vilar au mime Marcel Marceau, en passant par Jean-Louis Barrault... mais il semble que les cours eux-mêmes étaient donnés par des comédiens moins connus comme Roger Blin ou Jacques Dufilho²⁷⁰. Thérèse fut très déçue de l'aventure et ne persista pas avec eux. On trouve

268. Anonyme, « J.-P. Mousseau nous parle de son voyage à Prague », *Combat*, vol. I, n° 48, 1^{er} novembre 1947, p. 1.

269. MACM, Archives Borduas, dossier 130.

270. Simone de Beauvoir mentionne cet acteur dans *La force des choses* comme ayant joué le rôle de Smerdiakov aux côtés de Maria Casarès et de Vitold dans *Les frères Karamazov*. Voir p. 60 de l'édition anglaise.

un écho de cette déception dans la correspondance de Leduc avec Borduas :

Le Français de façon générale, et celui-là même qui nous permet d'entretenir les plus merveilleuses illusions, est assez peu sensible aux manifestations spontanées et à la valeur émotionnelle des signes. — De l'étonnement, son jugement se retranche derrière les données connues et acceptées comme telles de l'enfantillage. — Thérèse à ce sujet a vu plusieurs de ses illusions s'effondrer. — Dans une école d'art dramatique qui affiche les noms de Barrault, Blin, etc., l'improvisation par exemple devient un simple jeu d'expression dirigée, etc., etc. — Un type comme Blin avec qui nous avons eu hier, après la récitation de poèmes, une discussion sur la poésie se ferme complètement quand la conversation s'engage sur un terrain précis : le théâtre d'Artaud par exemple et ses espoirs... Il y a beaucoup d'intouchables en France²⁷¹.

Cette dernière remarque sur Blin est étonnante. On sait que c'est vers Blin que s'était tournée Paule Thévenin quand elle se vit chargée de la publication des *Œuvres complètes* d'Artaud. Même si ses occupations de metteur en scène ne lui permirent pas d'y consacrer tout le temps qu'il aurait voulu, il n'en reste pas moins que son témoignage, sa connaissance intime de la pensée d'Artaud en firent, dans les débuts de cette colossale entreprise, un allié précieux et indispensable. Peut-être a-t-il été agacé par les interprétations de ces jeunes Canadiens de la pensée du maître²⁷² ?

Nous verrons plus loin que Blin fut le premier metteur en scène de Beckett à Paris. Il est difficile d'en faire un metteur en scène « académique » !

Vers la fin de l'année 1947, Fernand Leduc participa aux réunions préparatoires de la revue *Néon* — juste avant de rompre définitivement avec les surréalistes en janvier suivant — et avait exprimé le vœu que le Canada y soit représenté :

Il serait, je crois, assez regrettable que le Canada n'ait pas son mot à dire : il y a tant à préciser. — Il se trouvera sûrement quelqu'un pour parler au nom du groupe canadien et pour soulever des problèmes intéressants²⁷³.

271. Fernand Leduc à Borduas, le 23 octobre 1947, dans A. Beaudet, ouvr. cité, p. 69 et 70.

272. Paule Thévenin, ouvr. cité, p. 87 et 92-93.

273. Fernand Leduc à Borduas, le 24 décembre 1947, dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 74. Les vœux de Leduc restèrent lettre morte mais nous verrons qu'ils auront quelques échos dans une autre publication surréaliste, *Phases*.

De quoi s'agissait-il ? Plutôt qu'une revue, *Néon*, la première publication collective du groupe surréaliste français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, est un mince journal imprimé en fac-similé qui reflète l'impécuniosité de l'époque. Le titre serait une sorte d'anagramme des deux devises du groupe : « N'être rien Être tout Ouvrir l'être » et « Néant Oubli Être ». Conçue par le poète tchèque Jindrich Heisler, la mise en pages est perturbée par les illustrations de Brauner, Hérold, Lam ou Toyen, qui rejettent les textes dans les marges, leur laissant assez de place toutefois pour affirmer que rien n'est joué encore pour les surréalistes... C'est du moins ce que l'on pouvait penser à la lecture de la déclaration collective publiée en page 1 du n° 1, en janvier 1948 :

Ici, rencontre des êtres tendant à un même profil d'équilibre. Amitié exaltante au sein du groupe électif se situant au-delà des idées, au-delà du grégaire. Certitude que l'amalgame de certains individus, point focal agissant, peut recréer le monde. Tout acte n'est valable qu'en fonction du SENSIBLE qu'il implique et qu'il projette. Faire de chaque geste un spasme d'amour. NOUS VOULONS ÊTRE DES PRISMES À RÉFLEXION TOTALE POUR TOUTES LES LUMIÈRES, SURTOUT CELLES QUI NOUS SONT ENCORE INCONNUES²⁷⁴.

Bien qu'il ne l'ait pas signée, cette déclaration « éditoriale » des premiers rédacteurs de *Néon*, à savoir Sarane Alexandrian, Jindrich (Henri) Heisler, Vera Hérold, Stanislas Rodanski et Claude Tarnaud, ne pouvait que séduire Fernand Leduc, en quête de communion depuis son arrivée à Paris. Ce qu'il ne soupçonnait peut-être pas alors, c'est que le comité était formé d'amis et de disciples de Victor Brauner et que, dès la fin de l'année 1948, Brauner, ainsi que trois des cinq membres de ce comité de rédaction — S. Alexandrian, S. Rodanski et C. Tarnaud — seront exclus du groupe surréaliste. Cela entraînera bien sûr un changement radical du comité éditorial de la revue, dont aucun des premiers rédacteurs, sauf Jindrich Heisler, ne restera à la tête de la revue.

Leduc finira par déchanter de la revue. Il a décrit l'atmosphère de ces réunions préparatoires, au Café de la Place Blanche :

[...] il y avait une grande table, Breton assis à un bout. Autour, il y avait les écrivains et les artistes connus de l'époque, Péret, Brauner, etc. À l'autre bout de la table, il y avait les derniers arrivés ou les moins importants, les moins ceci, les moins cela, un Égyptien, un Américain,

274. José Pierre, ouvr. cité, p. 37 ; voir également *ibid.*, p. 320, pour des commentaires.

un Canadien... De là, il fallait écouter ce qui se passait à l'autre extrémité. Il a été question à un moment, par exemple, de fonder une revue, et on demandait à tous d'apporter des idées... Seulement, au cours de la semaine, ils avaient déjà tout résolu entre eux. Et puis on a eu droit à des « Merde à Dieu ! », des coups de poing sur la table parce que quelqu'un avait apporté un livre de Bataille dans lequel il était question du « bleu du ciel » ou je ne sais trop. Cela m'a paru un peu loufoque²⁷⁵...

Évidemment, la revue dont il est question ici est *Néon*. Le « Merde à Dieu ! » semble annoncer le tract surréaliste « À la niche les glapisseurs de dieu ! » dont nous avons parlé plus haut à propos du refus de Riopelle et de Leduc de participer à l'exposition organisée par le père Couturier. Quant à l'opposition de Breton à Georges Bataille, elle est bien connue, Bataille ayant fait l'objet d'attaques virulentes de sa part depuis le temps du *Second manifeste*. Et il va sans dire que *Le bleu du ciel* est le titre de l'un de ses livres.

275. Lise Gauvin, ouvr. cité, p. 52-53.

1948

Riopelle

L'année 1948 s'ouvre dans le camp automatiste par la nouvelle de la naissance d'Yseult, première fille des Riopelle, le 1^{er} janvier. À ce moment, les Riopelle étaient installés à Otterburn Park, près de Saint-Hilaire. Ils y demeureront jusqu'au printemps. Le 6 janvier 1948, Borduas l'apprend à Fernand Leduc: «Françoise R. a une petite fille. La radio a annoncé qu'elle était le premier bébé 1948 pour la ville.» Dans la même lettre, Borduas fait allusion à l'activité de Riopelle à Montréal à ce moment:

L'arrivée de Jean-Paul, l'atmosphère de Paris [ont] remis ces questions en cause. Son désir d'une éclatante rupture. L'impossibilité d'une telle action préméditée sans rompre le lien sensible avec la difficulté particulière, au temps au lieu, nous obligèrent à réviser ces questions¹.

Dans ces phrases sibyllines, Borduas rendait bien indirectement hommage à Riopelle de l'idée du manifeste² qu'il décidait alors de rédiger. Mais surtout, il manifestait qu'on avait pris conscience qu'il ne suffisait pas de signer *Rupture inaugurale*. La «difficulté particulière, au temps au lieu» exigeait un texte original, reflétant la situation locale, un manifeste canadien.

Leduc à Paris

Leduc est alors le seul représentant du groupe à Paris. Le 12 janvier 1948, il écrit à Borduas et lui apprend qu'il «tente une explication définitive avec Breton». Commentant les remous causés par Riopelle, il ajoute:

1. André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 241.

2. Claude Gauvreau a exprimé ces choses plus clairement dans «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, p. 70: «1948 fut atteint. La vieille idée d'un manifeste, antécédemment prônée par Fernand Leduc, revint à la surface. Riopelle, influencé par l'ambiance surréaliste européenne, avait besoin d'un manifeste.»

Une *opposition systématique*, au profit des louanges égocentriques de certains d'entre vous par exemple, vis-à-vis le surréalisme explique un peu une attitude contraire de la part de J.-P. Riopelle et de moi-même, car seule la détermination d'une *opposition réelle* apparaît constructive. — (Ainsi les points de vue de Jean-Paul ont pu soulever à nouveau des questions d'importance et leur donner une tournure inattendue). — Et je crois que ce temps est venu³. Le temps même est proche où nous aurons à nous attaquer à l'édifice surréaliste, éminemment somptueux il est vrai, mais déjà vermoulu, comme tout système caduc qui n'élargit ses cadres que pour s'approprier en même temps que d'étouffer tout souffle nouveau. Le surréalisme en est à ne rien reconnaître de neuf qui ne vienne de lui. Évidemment l'émancipation de l'homme n'est pas encore révolue... Et les œuvres, qui pour nous aussi doivent hâter la libération totale de l'homme, s'éclairent pour eux à la seule lumière de leurs intentions. Le surréalisme veut se servir des œuvres comme le communisme des surréalistes. Seul le plan change⁴.

Entendez, seules leurs intentions concientes sont différentes. Dans l'un et l'autre cas, les œuvres ou les gens n'ont d'intérêt qu'en autant qu'ils servent la cause. De ce point de vue, il n'y a pas une grande différence entre une œuvre surréaliste et une œuvre de propagande soviétique. Sur ce dernier point, Leduc devançait le mouvement des idées à Montréal, où l'on n'était pas prêt à partir en guerre contre le surréalisme.

En regard du surréalisme actuel

Les éditeurs des *Écrits* de Borduas nous ont révélé que le texte intitulé *En regard du surréalisme actuel*, signé du seul Borduas et inséré dans le manifeste, était une reprise partielle d'un autre texte, *Le surréalisme et nous*. Jean Fisette fait remonter la rédaction du premier à l'époque de l'invitation pressante de Breton au groupe montréalais de participer à la VI^e Exposition internationale du surréalisme à Paris. On y trouve déjà l'allusion à l'exposition conjointe de Mousseau et de Riopelle, qui sera reprise à peu près dans les mêmes termes dans *En regard du surréalisme actuel*.

La ressemblance des deux textes est telle qu'on peut croire que la rédaction du *Surréalisme et nous* est plus tardive que ne le supposait Fisette. Son véritable contexte est peut-être moins l'exposition internationale

3. Entendez d'une rupture avec le milieu.

4. André Beaudet, ouvr. cité, p. 75.

surréaliste que le manifeste qu'on s'apprête à écrire. Quoi qu'il en soit, dans l'un et l'autre textes, Borduas tentait de mettre un peu d'ordre dans les rapports de l'automatisme québécois avec le surréalisme ou si l'on veut de mieux définir en quoi « les désordres » du second ne s'accordaient peut-être pas avec ceux du premier, pour paraphraser la lettre que Borduas adressait à Riopelle le 21 février de l'année précédente et que nous avons citée plus haut.

Autant, déclarait Borduas, le surréalisme nous avait révélé « l'importance morale de l'acte non préconçu », autant il nous a déçu sur deux points importants. Tout d'abord, il semble bien avoir redonné dans la pratique une place centrale à l'« intention, arme néfaste de la raison ».

[Les surréalistes] mirent spontanément l'accent sur le hasard. Cependant, involontairement, ils reportèrent cet accent, au fur et à mesure de leur évolution, sur la valeur intentionnelle⁵.

On le voit, les critiques que Leduc adressait au surréalisme, voire à Breton, avaient porté. « Avant tout, avait affirmé Breton, ce qui qualifie l'œuvre surréaliste, c'est l'esprit dans lequel elle a été conçue⁶. » Ce que Leduc traduisait, on l'a vu : « Pour nous l'accent sur l'authenticité des œuvres, pour eux les œuvres au service de leur pensée⁷. » Ce qui était à la source des qualités sensibles d'une œuvre de Mousseau ou de Riopelle n'avait rien à voir avec les intentions conscientes de l'un et de l'autre faisant leurs tableaux. Elle échappait à leur contrôle conscient et pouvait être définie comme une sorte de fatalité à leur activité picturale, quoi qu'ils fassent. Elle se manifestait à un si haut degré chez ces deux peintres parce que, précisément, ils s'étaient libérés de la tyrannie de l'intention et obéissaient à la spontanéité de leur sensibilité et de leur intelligence. On retrouve donc ici quelque chose du débat Hénault-Gélinas, qui portait précisément sur l'importance de l'« intention » dans l'interprétation des œuvres d'art. Il est en effet éloquent que ce soit à propos de la même exposition que cette question soit reprise par Borduas.

Borduas traitait ici, sans le nommer, du style individuel. Il ne le définissait pas comme une signature, au sens où l'ancien *connoisseurship* le faisait — tel ou tel maniérisme, comme par exemple la façon de

5. Paul-Émile Borduas, *Le surréalisme et nous*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 359.

6. André Breton, « Comète surréaliste », dans *La clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 101.

7. André Beaudet, ouvr. cité, p. 47.

peindre une oreille, suffisait à l'expert pour reconnaître tel ou tel peintre. Il y voyait plutôt la façon particulière à chaque peintre d'utiliser les éléments du langage plastique — forme, couleur, espace, mouvement — et de définir leurs rapports dans le tableau. Il soutenait que cette mise en relation des éléments plastiques se faisait inconsciemment, était pour ainsi dire fatale à chacun. Excluait-il que le style individuel soit une compétence et ait une réalité psychomotrice véritable chez l'artiste? Nous ne le croyons pas. De même qu'un écrivain finit par trouver son style, de même le peintre forme le sien, par l'exercice et en se libérant des conventions. Borduas avait raison de penser que, ayant atteint la maturité de son talent, le peintre peut tableer sur son style particulier dans la résolution de ses principaux problèmes picturaux, sans avoir à y porter davantage attention. L'investissement préalable finit par rapporter. Il en avait lui-même fait l'expérience dans la série des gouaches de 1942, où sa longue pratique de la peinture figurative lui avait fourni «automatiquement» les formules de composition les mieux adaptées à ses besoins.

Par contre, la volonté de travailler «dans l'esprit surréaliste», comme le recommandait Breton, ne pouvait pas intéresser les automatistes et Borduas. «Seules les relations formelles propres à l'objet, involontaires à l'auteur, ont une réalité sensible. Le reste est relatif, si passionnant, si nécessaire qu'il fût.» Tant qu'elles n'ont pas fait l'objet d'une «thématisation» picturale, pour reprendre un mot de Richard Wollheim qui l'empruntait lui-même aux linguistes de l'école de Prague⁸, les intentions extérieures à l'œuvre n'ont pas de réalité sensible et ne peuvent pas contribuer au renouvellement de la sensibilité humaine envisagée par Borduas comme la seule tâche véritablement révolutionnaire. On ne pouvait marquer plus fortement le domaine propre à la peinture et celui de ses pouvoirs spécifiques.

Par ailleurs, la défense que Breton faisait dans *Château étoilé*, un texte que Borduas connaissait bien, sinon de l'indissolubilité du mariage, du moins, de la fidélité du couple, avait paru quelque peu vieux jeu à Borduas. Ce thème particulier avait inspiré à Breton une page pleine de lyrisme :

L'erreur morale qui [...] conduit à se représenter l'amour, dans la durée, comme un phénomène déclinant réside dans l'incapacité où sont le plus grand nombre des hommes de se libérer dans l'amour de toute préoccupation étrangère à l'amour, de toute crainte comme de tout doute.

8. Richard Wollheim, *Painting As an Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 20.

[...] Éprouver le besoin de varier l'objet de cette tentation, de le remplacer par d'autres, c'est témoigner qu'on est prêt à démériter, qu'on a sans doute démerité de l'innocence. [...] Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester. La culpabilité part de là et non d'ailleurs. Je repousse ici l'excuse d'accoutumance, de lassitude⁹.

Décidément, pour Borduas, ce langage qui parlait de « morale », de « tentation », de « démerite », d'« innocence » et de « culpabilité » sonnait trop chrétien, « comme si l'amour était un objet fixe, immobile et passé¹⁰ », s'écriait-il. « Ne serait-il pas plus généreux, demandait-il, d'obéir à l'amour sans restrictions, sans préjugés, sans défenses [au sens d'interdits]. » Borduas se faisait donc le défenseur de l'amour libre, opposant à Breton l'idée d'une obéissance aveugle à la passion : « La passion peut être follement lucide, il lui semble bien interdit d'être préconçue dans son parcours, comme dans sa durée. » L'amour authentique passerait obligatoirement par deux étapes : l'« isolement » dans un premier temps, l'ouverture ensuite.

À la limite de la phase délirante exclusive, est-il impossible [de voir émerger], si on le permet, une phase plus délirante encore, non exclusive, au contraire embrassant tous les êtres et les choses ?

Seul ; deux ; tous¹¹.

Cette conception pour ainsi dire englobante de l'amour, pour ne pas dire cette apologie de l'amour libre, fut discutée dans le groupe. Yves Lasnier nous a avoué avoir été en profond désaccord avec Borduas à ce sujet et lui, pour qui la religion n'était certainement pas un obstacle, il se disait déjà « athée pratiquant », en avait fait la raison principale de son refus de signer le manifeste. Il ne devait pas être le seul, parmi tous ces jeunes couples encore à la « phase délirante exclusive », à hésiter à suivre Borduas sur cette voie.

Par ailleurs, pour ce qui est de la pensée de Breton sur le sujet, il ne faudrait tout de même pas exagérer son « christianisme » latent. S'il est vrai que l'on trouve parfois exprimé sous sa plume l'espoir d'une « construction en deux êtres humains de l'androgynie primordial » et la volonté

9. André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 105.

10. Paul-Émile Borduas, *Le surréalisme et nous*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 361.

11. *Ibid.*, p. 362.

de résister à toutes les « forces de division » qui s'exercent « de l'extérieur » contre le couple humain, Breton, qui venait tout juste de vivre une séparation avec Jacqueline Lamba et commençait une nouvelle liaison avec Élisabeth Claro, n'était pas précisément l'incarnation de la conception chrétienne du mariage, même s'il voyait dans ces amours successifs « la quête d'un amour unique ». Son insistance à ne pas séparer l'amour physique du sentiment amoureux le rendrait déjà suspect aux yeux de l'Église catholique. Et encore plus, son désir de vivre cet amour charnel « jusque dans [ses] mystérieuses perversions ». Nul doute que Breton partageait en particulier la profonde répulsion de Benjamin Péret pour tout emploi du mot *amour* pour désigner des sentiments patriotiques, familiaux ou religieux¹². Amour de la patrie, amours maternel, paternel, filial, amour de Dieu...

Aussi, quand, à la veille de la publication du manifeste, Borduas reprit ce texte, il laissa tomber ses réflexions sur l'amour et l'indissolubilité du couple, pour ne retenir que la première partie, non sans préciser sa pensée :

Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non pré-conçu.

Spontanément ils mirent l'accent sur les « hasards objectifs » primant sur la valeur rationnelle. Leurs intentions n'ont pas changé.

Cependant les jugements rendus, depuis quelques années, portent de plus en plus les marques de l'attention accordée aux intentions de l'auteur. Cette attention domine de beaucoup celle portée à la qualité « convulsive » des œuvres.

On se souvient que Hénault avait communiqué à Borduas le texte de « Limites non-frontières du surréalisme ». Un paragraphe y est consacré à la notion de « hasard objectif », défini par Engels comme « la forme de manifestation de la nécessité ».

En réalité, Breton visait par là l'un des deux modes particuliers de sentir qui avaient contribué à la formation du surréalisme et qui, pour cette raison, venaient de beaucoup plus loin que lui : l'humour objectif et le hasard objectif. Le premier assurait « le triomphe du principe du plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus

12. Sur la conception surréaliste de l'amour, voir Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, NRF, 1970, et Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre, 1982, à l'article « amour », p. 20.

défavorables». Le second « réside dans le besoin d'interroger passionnément certaines situations de la vie que caractérise le fait qu'elles paraissent appartenir à la fois à la série réelle et à une série idéale d'événements », et dont *Nadja* a fourni tant d'exemples frappants. À ces modes spontanés de sentir, les surréalistes récents auraient substitué peu à peu la volonté de « faire surréaliste » et les peintres n'auraient plus été jugés sur la qualité intrinsèque de leur œuvre mais sur l'effet qu'elle produit. « L'exploitation consciente des personnalités » a remplacé leur expression « inconsciente, non intentionnelle, fatale et constante ». Borduas concluait toutefois par une exception majeure à ce processus de dégénérescence au sein du surréalisme européen : « Breton seul demeure incorruptible. »

Si l'on peut comprendre les raisons qui amenèrent Borduas à épargner Breton dans sa condamnation du surréalisme — il lui devait trop intellectuellement pour qu'il en fût autrement —, on peut comprendre aussi que cette exclusive ait pu paraître excessive à certains au sein du groupe. Riopelle, dont le talent avait été reconnu par Breton et qui avait exposé avec les surréalistes, devait-il en conclure que « les jugements rendus » n'avaient tenu compte, dans son cas aussi, que des « intentions » et non de la « qualité convulsive » de ses œuvres ? Riopelle, qui souhaitait voir Pierre Gauvreau exposer avec lui à Paris, devait-il renoncer à ce projet sous prétexte que les surréalistes n'étaient plus capables de déceler la qualité sensible des œuvres ? Une discussion, sinon une confrontation avec Borduas fut inévitable, comme en témoigna Claude Gauvreau :

Un texte de Borduas lui-même, qui allait être inclus dans le manifeste sous le titre de *En regard du surréalisme actuel*, fut la cause d'une dissension. Riopelle et Pierre Gauvreau contestaient la validité de la phrase de Borduas : « Breton seul demeure incorruptible » ; Pierre écrivit un texte, que Riopelle endossa, où il faisait la critique de celui de Borduas. Il citait Yves Tanguy comme exemple d'un peintre qui n'avait nullement dé péri.

Le texte en question est connu. On verra qu'il n'y est pas question de Tanguy, mais plutôt d'écrivains comme Malcolm de Chazal ou Pichette¹³, découvertes récentes du panthéon surréaliste. Le seul peintre mentionné est Matta, d'ailleurs pour dire que sa peinture récente donnerait raison à Borduas.

13. Dont Borduas avait entendu parler dans des lettres de Fernand Leduc, respectivement les 23 octobre et 24 décembre 1947. Voir André Beaudet, ouvr. cité, p. 69 et 74.

Cher Borduas,

Il nous est nécessaire d'exprimer notre désaccord sur le point essentiel de votre critique *En regard du surréalisme actuel* que vous vous proposez de publier à la suite du manifeste *Refus global*, à savoir que les surréalistes auraient (dernièrement) (insensiblement) reporté l'attention qu'ils attachaient aux « qualités convulsives » des œuvres aux seules intentions de l'auteur, ceci au plus grand détriment de la lucidité de leurs jugements. Tout en reconnaissant la possibilité d'une pareille régression, alors qu'une tendance à la rationalisation marque inmanquablement la vie de tout mouvement ayant dépassé son stade empirique et préfigure sa décadence, en tout cas annihile ses possibilités créatrices, nous croyons qu'une pareille tendance, même inconsciente, ne pourrait manquer de se manifester à travers les préoccupations de la critique. La critique surréaliste ne cesse de s'élever contre toute rationalisation du mouvement. Bien entendu pareil souci de garantir le mouvement contre le danger de la rationalisation ne peut suffire à éviter le piège toujours tendu de l'exploitation de la connaissance acquise. Aussi reste-t-il à faire l'examen des œuvres, témoins sévères et impartiaux de l'authenticité rigoureuse de l'activité créatrice. Or les mêmes remarques défavorables qui peuvent être formulées à l'égard d'œuvres (récentes) se réclamant du surréalisme, tant en qualité qu'en quantité, soit globalement pour un individu, soit limitées à une période ou à un apport artistique individuel, telle la période récente des œuvres de Matta¹⁴, d'où une recherche intentionnelle trop visible exclut toute résonance imprévisible, ne nous semblent pas devoir être formulées plus fréquemment aujourd'hui qu'à la phase empirique. Ou il convient de liquider le surréalisme entièrement, depuis le début, et de démontrer qu'aucune œuvre poétique n'a été possible dans ses cadres, en aucun moment, ce qui reste à faire ; ou, puisque vous affirmez vous-même que la position des surréalistes en regard de l'intention n'a pas changé, et que nous constatons un intérêt toujours aussi aigu des surréalistes envers les œuvres nouvelles qui semblent [se] présenter à la plus fine pointe de la découverte, telle l'attention accordée aux œuvres toutes récentes de Malcolm de Chazal, de Pichette, voire à celles des nôtres qu'ils ont pu voir et considérer, nous croyons que les erreurs de jugement porté sur des œuvres depuis quelques années (erreurs que vous ne précisez pas d'ailleurs) ne peuvent être portées à charge du mouvement surréaliste, mais doivent être considérées comme des tentatives individuelles de prise de conscience et sujettes comme telles à des révisions, un angle nouveau d'approche des

14. L'apparition de problématiques collectives, voire de dénonciation sociale, dans la peinture de Matta vers la fin de la guerre avait déjà fait problème aux surréalistes à New York.

œuvres serait-il apporté qui permettrait un pas en avant sur la critique actuelle. Quant à une phase d'or située au début du mouvement où les erreurs (de jugement) auraient été inconnues, il suffit de se référer au manifeste de 1929¹⁵ pour se rendre compte que les jugements portés sur les œuvres et les individus n'étaient rien moins que l'expression d'une sensibilité toujours aux aguets et d'une prise de conscience toujours remise en question.

Il reste que, pour nous, l'éloignement, les nuances de vocabulaire, le désir légitime et un peu injuste d'émancipation, les contacts forcément réduits à des correspondances fragmentaires, les distances autant d'espace que de temps rendent une entente toujours difficile. Malgré ces forces qui gênent et qui oppressent nos activités sociales, tant qu'à l'intérieur du mouvement surréaliste nous apercevrons des éléments aux apports sensibles, nous croyons pouvoir rester compatibles avec le surréalisme.

Jean-Paul Riopelle
Pierre Gauvreau¹⁶.

Que Pierre Gauvreau ait écrit pareil texte et que Riopelle l'ait contre-signé n'est pas surprenant. Après tout, ils avaient senti qu'en rédigeant son texte Borduas dépendait exclusivement de l'information que Leduc avait pu lui fournir et ils n'étaient pas forcément d'accord avec Leduc sur l'interprétation à donner aux événements. Ce qui est plus surprenant, c'est que Leduc ne semble pas avoir pressenti la direction que prendrait Riopelle dans le débat. Il semble avoir cru qu'il partageait tout à fait son avis, ou il n'avait pas compté sur l'influence de Pierre Gauvreau sur Riopelle à Montréal.

De plus de conséquence pour le groupe montréalais fut la réaction de Borduas à la lecture du texte de Pierre Gauvreau. Elle nous est rapportée par Claude Gauvreau :

Ce texte fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit. Mais le texte de Pierre avait été laissé à Borduas qui le lut en entier quelques jours plus tard. Cette

15. C'est-à-dire le *Second manifeste du surréalisme*, publié pour la première fois dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, le 15 décembre 1929. Voir Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 190.

16. MACM, Archives Borduas, dossier 159, et reproduit dans François-Marc Gagnon, Jean-Éthier Blais et Françoise Legris, *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 76-77.

lecture lui fit regretter son geste; il trouvait que le texte n'était pas si bête finalement. Mais le mal était fait; il se dessina pour un temps deux ailes à l'intérieur de l'automatisme: les grands frères, Pierre Gauvreau, Riopelle et Perron, tendirent à se grouper ensemble; tandis que les plus jeunes, Mousseau, Barbeau et moi, restèrent fidèles à Borduas. Cependant, je maintenais des contacts constants avec Riopelle et j'essayais de rétablir l'unité. Je suggérai à Pierre et Riopelle d'inclure leur critique dans le manifeste, mais ils ne le voulurent pas... sans doute pour ne pas briser l'homogénéité du geste collectif¹⁷.

Bientôt les besoins pressants de l'action allaient faire oublier au moins pour un temps ces dissensions internes.

Prisme d'yeux

Dans la chronologie de la rédaction du manifeste *Refus global* qu'il a proposée dans l'édition critique des *Écrits* de Borduas, Jean Fisette ne mentionne pas la parution du manifeste *Prisme d'yeux*, le 4 février 1948¹⁸. Rédigé par Jacques de Tonnancour — mais titré par Pellan¹⁹ —, signé par l'un et l'autre et par le sculpteur Louis Archambault, les peintres Léon Bellefleur, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts et Gordon Webber, le graveur Albert Dumouchel, le typographe Arthur Gladu et quelques élèves de Pellan comme Jean Benoît (sous le pseudonyme de Je Anonyme), Mimi Parent, Gabriel Filion (transfuge du groupe de Borduas), Pierre Garneau, Lucien Morin et Roland Truchon, le manifeste du groupe de Pellan fut lancé à l'occasion d'une exposition qui ne dura qu'un jour au Art Center, une annexe de la Art Association, derrière l'édifice principal, au 3430, avenue Ontario (aujourd'hui avenue du Musée). C'est Arthur Lismer qui leur avait obtenu cet espace d'exposition. Les journaux ont gardé mémoire du lancement du manifeste :

Le lancement de *Prisme d'yeux* s'est accompli dans la plus grande simplicité, sans discours, sans invités d'honneur et tout l'appareil usuel. Les membres actuels de *Prisme d'yeux* en ont profité pour présenter quelques-unes de leurs œuvres où le visiteur pouvait distinguer de grands panneaux décoratifs d'Alfred Pellan au coloris si saisissant et aux lignes si pures; des sculptures de Louis Archambault qui sont surtout

17. Claude Gauvreau, art. cité, p. 71-72.

18. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 318.

19. Tonnancour croit que Pellan avait emprunté son titre aux surréalistes, peut-être à la revue *Minotaure*. Pellan expliquait que pour lui le « prisme » était une synthèse de la peinture (couleurs du spectre) et de la sculpture (volume géométrique).

prétextes à des études de formes et de volumes; un nu stylisé de Goodridge Roberts; des plans clairs de Jean Anonyme tels que *Lumière de pluie*. On notait aussi des œuvres diverses de Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Lucien Morin, Mimi Parent, Arthur Gladu, Pierre Garneau, Jeanne Rhéaume, Roland Truchon, Gordon Webber...²⁰

Au lancement, tous les signataires étaient présents sauf Paul Beaulieu, alors à Paris. Roland Truchon, qu'on dit parfois également absent, retenu à Québec, y était également. Il apparaît bel et bien sur une photographie prise au vernissage²¹. On signala aussi la présence de Maurice Gagnon, Jean Simard, M^{me} Hector Perrier, M. et M^{me} Henri Girard, M. et M^{me} Jean Lemoyne, M. et M^{me} Robert Élie, M. Roger Grignon, M^{lle} Judith Jasmin, M. Roger Baulu, M. Pierre-Carl Dubuc et M. Philip Surrey²². Un journaliste de la *Gazette* a rapporté quelques propos de Pellan tenus à l'occasion du vernissage. Pellan aurait dit que l'objectif premier du groupe était d'«attirer l'attention du public sur le besoin désespéré des peintres canadiens de pouvoir disposer de grands espaces pour exposer leurs œuvres». Autrement, les artistes canadiens, aurait poursuivi Pellan, «seront forcés d'émigrer un jour ou l'autre», s'ils n'arrivent pas à exposer régulièrement²³. Jacques Delisle, quant à lui, a plutôt interrogé Louis Archambault, qui semblait surtout soucieux d'affirmer que son groupe ne voulait pas faire de l'«art de propagande» :

Nous ne voulons pas faire de peinture de propagande, dit-il. Pas de peinture à tendance et propagande socialisante et communisante.

— Oui, je sais, certains groupes s'orientent dans cette voie.

— Nous ne voulons pas davantage être du groupe de peintres qui racontent une histoire. Une toile devient incomplète et moins parfaite quand elle raconte une histoire ou qu'elle devient instrument de propagande²⁴.

20. M[aurice] H[uot], «Prisme d'yeux ou la peinture pure», *La Presse*, 5 février 1948. Voir aussi anonyme, «La jeune peinture», *La Presse*, 6 février 1948, illustré d'un *Masque de carnaval* de Louis Archambault; J.-G. Demonbynes, «Prisme d'yeux», *Le Devoir*, 10 février 1948, qui a vu dans l'exposition «un signe inquiétant de bolchevisme intellectuel»; Jean Simard, «Autour de Prisme d'yeux», *Notre temps*, 14 février 1948; Julien Labedan, «La création du Prisme d'yeux», *Le Canada*, 27 février 1948.

21. Voir anonyme, «Nouveau mouvement de peinture», *La Patrie*, 5 février 1948.

22. Anonyme, «Prisme d'yeux est consacré», *Le Canada*, 5 février 1948.

23. Anonyme, «Prisme d'yeux. Name of New Art Movement», *The Gazette*, 7 février 1948.

24. Jacques Delisle, «Un nouveau groupe de peintres modernes: les "Prisme d'yeux"», *Montréal-Matin*, 7 février 1948.

Les automatistes ne sont pas nommés, mais dans un encart probablement de Jacques Delisle l'identification est faite : « Nous devons savoir gré cependant au "Prisme d'yeux" de s'être dégagé des peintres de propagande socialiste ou communiste, des peintres de commande quoi, de ceux qui s'appellent automatistes ou d'un autre vocable. » Par quelle aberration Delisle a-t-il pu assimiler l'automatisme à de l'art de propagande ? Cela dépasse l'entendement. Charles Doyon était mieux informé :

De même qu'un groupe de jeunes peintres s'est réuni autour du peintre Borduas pour former le groupe de « l'automatisme » et exploiter le subconscient, Pellan s'est entouré d'un groupe de peintres vivants que son dynamisme fascinant a séduits et ils se sont réunis sous ce titre flamboyant : Prisme d'yeux.

Sentant bien que l'une des motivations de la formation du groupe était de damer le pion à l'automatisme, Charles Doyon concluait son article en souhaitant que « Prisme d'yeux [ne] s'offusque pas de l'introspection de "l'automatisme". Le champ est vaste et suffisamment large est la voie de l'évasion-liberté pour que chacun de ces deux mouvements selon son idéal prospecte à sa guise et sollicite l'appréciation des amateurs²⁵ ».

Donnons le texte du manifeste pellanien, puisqu'il a été parfois rapproché de *Refus global*, avec lequel, en vérité, il n'a pas grand-chose à voir :

Du mouvement de ces dernières années, Prisme d'yeux : mouvement de mouvements divers, diversifiés par la vie même.

Aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisée ! (régionalisme sur le plan de l'esprit)²⁶. Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer, rameront sans voir par-devant ni même par-dérrière, sans espoir de faire le point.

Au contraire, Prisme d'yeux se rallie à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes ; celle qui ouvre toutes les voies souvent opposées mais également possibles et vraies comme le jour et la nuit, le feu et l'eau...
Donc la plus révolutionnaire !

25. Charles Doyon, « *Prisme d'yeux* », *Le Clairon*, Montréal, 10 février 1948, p. 5.

26. Commentant son texte au profit de trois de nos étudiantes, Monic Boily-Morin, Céline Bengle et Michelle Melançon, Tonannour disait en 1969 : « C'est un caillou lancé à l'automatisme auquel on reproche la spécialisation. On reproche aux automatistes d'être soumis béatement à Borduas. [...] Chez Borduas, un artiste qui aurait fait partie du Canadian Group aurait été un traître... »

Prisme d'yeux s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelles. Nous pensons à la peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale.

Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.

Peinture pure? — Si l'on veut.

Mais purifier l'expression ne réduit pas la valeur humaine de l'œuvre. C'est plutôt l'élever à un état supérieur d'où s'étendra davantage son rayonnement.

L'expérience picturale de chacun, c'est notre profond désir, doit appartenir à la vie et, par conséquent, devenir inhérente à toute autre expérience vitale dont elle sera la projection.

Comment peut-elle autrement atteindre au titre d'universelle?

Exigeant sur ces points, Prisme d'yeux veut croître par sélection naturelle et réunir les forces saines de notre peinture qui s'orientent nettement en ce sens.

Prisme d'yeux ne s'organise pas contre un groupe ou un autre. Il s'ajoute à toute autre société qui cherche l'affirmation de l'art indépendant et n'exclut nullement le privilège d'appartenir aussi à ces groupes.

C'est en toute objectivité mais avec prudence que Prisme d'yeux recrute ses membres. Il ne juge qu'en fonction de l'intensité et de la pureté de leurs œuvres en regard de la tradition.

L'admission d'un nouveau membre ne se décide pas par la voix d'un chef (Prisme d'yeux n'en a pas) ni d'un comité d'admission mais par la voix de tout le groupe aux trois quarts favorable.

En plus nous avons, à l'unanimité, rejeté la formule d'un jury qui, ailleurs, filtre les envois de ses membres avant chaque exposition. Par cette décision nous laissons à chaque membre admis la pleine responsabilité de ses œuvres, responsabilité non partagée — aux yeux du public — par les autres. Mais aux yeux du groupe il engage son honneur. Nous croyons ainsi promouvoir l'autocritique, maintenir des valeurs *maxima* et vivre de cette ambition²⁷.

27. Le texte du manifeste a été donné *in extenso* dans les journaux de l'époque, notamment dans Jacques Delisle, art. cité.

Deux «groupes» étaient particulièrement visés par ce manifeste : le groupe automatiste et la CAS. Ce sont évidemment les automatistes qui sont «esclaves» d'une «théorie», ont un «chef» et dépendent de ses décisions arbitraires pour faire partie du groupe. Et c'est la CAS qui soumettait encore ses membres aux décisions d'un jury, voire de deux, un jury de sélection et un jury d'accrochage. Cela dit, il n'en reste pas moins que l'idéologie de *Prisme d'yeux* se rapprochait beaucoup de l'idéologie de la CAS et la prolongeait pour ainsi dire au moment où cette société allait expirer, à savoir une idéologie d'ouverture à toutes les tendances de l'art moderne, de Roberts à Pellan. À la différence de *Prisme d'yeux*, toutefois, la CAS n'était jamais devenue un mouvement artistique, Lyman s'étant toujours «gardé de transformer en mouvements artistiques les associations qu'il mettait sur pied²⁸». On ne trouvera pas non plus chez Lyman, qui se méfiait de la littérature en peinture — l'«anecdote» —, un anti-intellectualisme aussi prononcé que dans le manifeste des *Prisme d'yeux*.

Il y a longtemps que les automatistes, qui dénonçaient l'«académisme moderne» de plusieurs des membres de la CAS, n'étaient plus intéressés par cette position d'«ouverture» se réclamant de la tradition. Ne pourrait-on pas penser que le fait que *Prisme d'yeux* ait été lancé en même temps qu'une exposition des signataires donna l'idée à certains d'entre eux d'en faire autant et d'accompagner le lancement du manifeste *Refus global* d'une exposition? Jean Fisette situe à la fin de janvier l'idée de faire du lancement du manifeste un événement autonome. On verra que cette idée ne fut pas partagée par tous et que l'idée d'accompagner le lancement d'une exposition persistera jusqu'à la veille de celui-ci.

Une seconde exposition du groupe de *Prisme d'yeux* devait avoir lieu à la Librairie Tranquille du 15 au 29 mai de la même année. Tous les signataires exposèrent, à l'exception de Louis Archambault, Jeanne Rhéaume et Goodridge Roberts. Le sculpteur André Pouliot s'ajouta au groupe, ce qui est assez surprenant quand on sait qu'il partageait le même appartement que Mousseau, place Christin²⁹.

Quoi qu'il en soit, il ne faudrait pas attacher trop d'importance historique à *Prisme d'yeux*, qui ne dura pas comme mouvement, Pellan n'ayant jamais eu la vocation d'un meneur ni d'un idéologue.

28. Louise Dompierre, *John Lyman 1886-1967*, Kingston, Agnes Etherington Centre, Queen's University, 1986, p. 82.

29. Il ira jusqu'à publier en anglais un article élogieux dans la revue des étudiants de McGill.

Dernière exposition de la CAS

Le 30 janvier 1948, Claude Gauvreau pouvait encore écrire, dans une recension dévastatrice d'une exposition du Canadian Group of Painters à la Art Association, que « la Société d'art contemporain demeure [...] la seule association organisée au Canada où les peintres vivants soient en quantité importante ». Il faisait un constat de fait. Mais il posait aussitôt la question : « ... que fera la Société ? Maintenant que l'académisme traditionnel rôle d'agonie mille fois méritée, la Société devra-t-elle tourner ses batteries judiciaires vers un second front, celui de l'académisme "moderne"³⁰ ? » Académisme « moderne » dont l'exposition du Canadian Group venait de donner la démonstration flagrante.

La Société n'avait plus l'énergie nécessaire pour entreprendre cette tâche d'épuration. Il lui aurait fallu la commencer dans ses propres rangs. Il était assez troublant en effet que « cinq membres de la SAC [fassent] partie de l'exposition du Canadian Group », remarquait Claude Gauvreau... Aurait-il fallu les expulser de la CAS ? Cela, on allait le voir aussitôt, elle n'était pas capable de le faire.

Du 7 au 29 février 1948, se tenait la dernière exposition de la CAS à la Art Association of Montreal. Marcel Barbeau, Borduas, Magdeleine Desroches, Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle y exposaient, si on se fie aux journaux. Le catalogue de cette exposition n'a pas été conservé. Si les jeunes s'attendaient à y être mieux traités que l'année précédente, ils allaient être déçus, comme l'expliqua Borduas :

À la dernière exposition tenue à la Art Association, dans un endroit trop restreint pour une société comme la nôtre, les quelques toiles ayant un certain intérêt sont perdues ; les jeunes, en cela traités de la même manière que l'année précédente, sont parqués en arrière. Découragés, ils pensent démissionner en bloc. Je les en dissuade. Ils peuvent faire entendre leurs voix prépondérantes — on ne démissionne pas dans ces conditions³¹.

Ils acceptent de rester, mais à une condition : que désormais la CAS porte son nom et s'identifie à des valeurs assez nouvelles — entendez aux valeurs d'« exploration », pour reprendre le terme de Claude Gauvreau —

30. Claude Gauvreau, « La générosité en fuite », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.

31. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 469.

pour décourager les « éléments peu reluisants » qu'elle abrite encore en son sein — entendez les tenants de ce que Gauvreau appelait « l'académisme moderne ».

« Immédiatement avant l'assemblée générale³², comme l'a indiqué Borduas, on choisit un conseil dans ce but; il est élu intégralement³³. » Cette assemblée générale se tint le lundi 9 février 1948, deux jours après l'ouverture de l'exposition annuelle des membres, comme on peut le déduire d'une lettre de Borduas à John Lyman que nous citerons plus loin. Si on en juge par les lettres que Borduas écrira par la suite, furent élus à cette assemblée : Borduas, Marian D. Scott, Maurice Gagnon et Luc Choquette. Ce conseil devait se réunir ensuite pour élire son président et se distribuer les tâches. Borduas se réfère à cette nouvelle réunion dans *Projections libérantes* comme à « la première assemblée », entendez la première assemblée du conseil (et non l'assemblée générale des membres).

D'après la charte, le conseil devait comporter un président honoraire, un président, un vice-président, un secrétaire et un trésorier. Elle prévoyait en outre l'élection d'un « comité de membres », qui devait être composé d'artistes membres. C'est ce comité qui en particulier jugeait de l'admissibilité des nouveaux membres. Il était nommé par le comité de direction. Toujours d'après la charte, le président en était membre *ex officio*.

Comme l'a indiqué Charles Doyon³⁴, l'élection de ce conseil somme toute assez progressif fit aussitôt naître de grands espoirs chez les jeunes. Enfin, les réformes importantes qu'ils souhaitaient allaient pouvoir se faire ! Les amis de Pellan comprirent vite qu'avec pareil conseil ils n'avaient aucune chance de faire valoir leur opinion à la CAS. Certains d'entre eux démissionnèrent aussitôt, même s'ils avaient des œuvres accrochées à l'exposition annuelle de la CAS, comme Louis Archambault, Léon Bellefleur, Lucien Morin, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts et Jacques de Tonnancour. Pellan, qui n'avait jamais été très présent à la CAS, démissionna aussi.

Vint la réunion du conseil de direction du 12 février. Borduas fut élu président, Marian D. Scott, vice-présidente, Maurice Gagnon, secrétaire,

32. Habituellement, l'assemblée générale se tenait entre les 1^{er} et 15 février de chaque année.

33. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 470.

34. Charles Doyon, « La CAS n'est plus », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 24 décembre 1948, p. 4.

Luc Choquette, trésorier et probablement John Lyman, président honoraire. Ce ne fut pas une réunion aussi réjouissante pour Borduas que l'on pourrait croire. Il se rendit bien vite compte — semble-t-il le soir même de son élection — que son conseil n'était pas prêt à le suivre dans toutes les réformes qu'il voulait introduire :

Dans le choix de ce conseil, nous avons fait l'erreur de surestimer le courage de quelques élus. Nous avons eu le tort de vouloir être utiles, délicatement, à des artistes que nous admirons, mais incapables de sentir notre activité. Nous désirions également rendre hommage à certaines valeurs bien près de devenir sentimentales³⁵.

Le « nous » n'est pas ici un nous de majesté. C'est un nous collectif : nous, les membres du conseil de la CAS. C'est bien l'analyse que Charles Doyon a proposée du même événement :

Borduas était le seul assez indépendant et assez prestigieux pour débarasser la Société de ses éléments réactionnaires. Le conseil le nomma président, mais se montra aussitôt très réticent à lui fournir tout le support indispensable à ses entreprises progressives au sein de la Société. Bloqué plutôt qu'aidé par ceux sur qui il comptait le plus, il sentit aussitôt que la Société était irrémédiablement perdue, faute de courage moral, et le lendemain même de son élection il démissionna et comme président et comme membre. Deux autres membres du conseil le suivirent : Gauvreau et Riopelle. Il était clair que si les cadres présents étaient maintenus d'autres défections suivraient infailliblement³⁶.

Élu président de la CAS, Borduas avait donc fait long feu à ce poste prestigieux. Pourquoi avoir accepté la veille, pourrait-on demander ? À cela, Borduas aurait répondu ce qu'il écrivait, un an après, dans *Projections libérantes* :

Si j'acceptai enfin le poste, ce fut pour terminer cette soirée lamentable devant le refus du conseil de la terminer autrement : en démissionnant et commandant de nouvelles élections³⁷.

Convaincu, après une nuit de réflexion, qu'il n'aurait pas l'appui de son conseil de direction, Borduas signifiait sa décision de démissionner à la vice-présidente, Marian Scott, le 13 février :

35. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 470.

36. Charles Doyon, « La CAS n'est plus », art. cité, p. 4.

37. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 470-471.

Chère madame Scott,

Permettez-moi de vous remercier de votre bienfaisante attitude d'hier soir. Ce sera l'adoucissant souvenir de cette exécrable réunion. Pour mener à bien la tâche révolutionnaire qui s'impose à la CAS il aurait fallu au conseil une vitalité plus évidente. Devant son sentiment de peur, mon impuissance à lui communiquer mon propre enthousiasme, je suis dans l'obligation de lui offrir ma démission comme président et comme membre de cette société. Un autre milieu plus vigoureux me réclame où une action non équivoque sera entreprise.

Je vous prie de bien vouloir faire part de cette décision au conseil.

Bien à vous,

P.-É. Borduas

Saint-Hilaire, 13 février 1948³⁸.

Certes, il serait intéressant de savoir ce qui mérita à Marian Scott ces bons mots de Borduas. Chose certaine, à ses yeux, son attitude, au cours de cette « exécrable réunion », fut exceptionnelle. Le même jour, Borduas rompait avec John Lyman et Maurice Gagnon. La lettre de rupture avec Lyman est connue, parce que Lyman l'a publiée *in extenso* dans le catalogue d'Evan H. Turner de la rétrospective Borduas, au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1962.

Mon cher John,

Devant votre manque d'enthousiasme non à permettre, mais à réaliser les résultats des élections de lundi dernier, devant l'insulte, involontaire mais réelle, de votre appréciation littéraire du texte passé par amitié (texte engageant ma vie entière sans échappatoire possible), je suis dans la pénible obligation, pour sauvegarder mon besoin d'espoir et d'enthousiasme, à clore mes relations longues de bientôt dix ans avec vous.

Votre connaissance fut un bienfait des dieux, mêlé de cruelles déceptions. Je leur rends grâce.

P.-É. Borduas

Saint-Hilaire, 13 février 1948³⁹.

38. MACM, Archives Borduas, dossier 249.

39. Evan H. Turner, *Paul-Émile Borduas, 1905-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962, p. 41.

On le voit, Borduas y exprimait à la fois les raisons de son détachement de la CAS et sa déception de l'appréciation toute littéraire que Lyman s'était cru en droit de faire du texte de *Refus global*, non encore publié mais circulant déjà sous le manteau. Ce qu'il reprochait à Lyman, c'était de n'avoir pas tiré les mêmes conséquences que lui au moment du vote de l'assemblée générale de « lundi dernier » (le 9 février). Pour Borduas, ce vote était clairement un vote pour les réformes. À l'évidence, Lyman n'était pas prêt à se laisser entraîner dans cette voie. Comme en plus il s'était permis de critiquer le style de *Refus global*... trop c'était trop ! et Borduas rompait avec lui, en y mettant les formes tout de même. Que pensa Lyman de tout cela ? On le sait par son *Journal* : « non décidément je ne joue pas⁴⁰ ».

La lettre de rupture avec Maurice Gagnon était écrite sur un tout autre ton :

Mon cher Maurice,

Les ruptures se multiplient. Je viens d'écrire une lettre d'adieu à John Lyman. Celle-ci est pour toi. Dans l'action que je me dois de poursuivre à la fine pointe de l'« actualité » tout embarras sentimental doit être éliminé. Mon cher Maurice, devant ton odieuse attitude d'hier soir, ta constante incompréhension, ta complète nullité dans la lutte engagée, je me dois de terminer ici une amitié qui sut abondamment me procurer douleur et nausée.

Saint-Hilaire, 13 février 1948. Copie⁴¹.

Borduas, qui ne s'était pas porté à la défense de Gagnon au moment de sa démission précipitée de l'École du meuble à l'automne précédent — personne ne le fit —, consommait sa rupture par cette lettre. On ne peut s'empêcher de penser, devant l'injustice des propos — après tout, l'action de Gagnon dans le milieu artistique montréalais des années quarante n'avait pas été si nulle que cela —, qu'il y entraînait autre chose que de la frustration de ne pas avoir pu compter sur son appui au cours de la soirée lamentable.

Luc Choquette, enfin, avait eu aussi droit à une lettre, mais plutôt à une lettre d'explications et d'excuses, puisqu'il n'était pas pour grand-chose dans toute cette affaire :

40. Hedwidge Asselin, *Inédits de John Lyman*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1980, p. 120, en date du 29 février 1948.

41. MACM, Archives Borduas, dossier 249.

Mon cher Luc,

Excusez-moi de vous avoir embarqué malgré vous dans un bateau qui est vite devenu une galère.

J'ai commis une erreur psychologique en constituant le conseil de la Société tel que je l'ai fait.

À cinq heures lundi⁴² j'aurais pu vous donner le résultat du scrutin. Il y a d'ailleurs trois ans que je contrôle la majorité des voix à la CAS.

Mon erreur est que le conseil ainsi constitué je croyais que son dynamisme serait suffisant à mener rondement l'action révolutionnaire qui s'impose.

Au lieu du dynamisme escompté je fus en face de la peur la plus inqualifiable. Il n'y a donc pour moi aucun plaisir, aucun intérêt à demeurer dans cette société où tout en contrôlant la majorité de voix actives il y a un poids mort contre lequel je ne me sens aucun désir d'entrer en composition. Désir évident du conseil.

J'ai donc envoyé ma démission à Marian Scott. Je sais que vous ne l'approuverez pas, mais je ne pouvais faire autrement. En toute amitié.

Saint-Hilaire, 13 février 1948 (copie)⁴³.

Trois jours après, Borduas rapportait à Fernand Leduc ce qui s'était passé :

... après m'être emparé de la CAS sans le vouloir, [en] être devenu le président, le lendemain matin j'écrivais une lettre d'adieu à Lyman, à Gagnon et donnais ma démission de la Société devant le manque d'enthousiasme et d'ardeur du conseil, dont le désir d'entrer en composition avec les éléments morts de la société m'était intolérable.

Elle s'est suicidée lâchement jeudi soir dernier⁴⁴.

Il aurait pu ajouter que Riopelle et Gauvreau l'avaient suivi et avaient démissionné à leur tour. L'avaient-ils fait à titre de membres du conseil de direction, comme semble le suggérer Doyon ? Nous croyons plutôt qu'ils faisaient partie du « comité de membres ». Mais ils avaient peut-être été nommés par le conseil de direction le soir même de l'élection de Borduas. Peu importe, tous ces départs signifiaient la mort à court terme de la CAS.

42. Donc le 9 février, jour de l'assemblée générale qui élit le conseil. Et bien sûr, à « cinq heures », avant le vote.

43. MACM, Archives Borduas, dossier 249.

44. Dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 244, n. 153.

Ces péripéties nous ont fait négliger l'exposition elle-même. Relevons au moins dans la critique les mentions des automatistes. Un chroniqueur anonyme de *The Gazette* se contente de donner la liste des exposants et, par voie de conséquence, celle des jeunes participants :

Parmi les autres exposants signalons Fernand Leduc, Marcel Barbeau, Jan Pier, Marian Scott, Magdeleine Desroches-Noiseux, P.-É. Borduas, Marguerite Fainmel, Lucien Morin, Claude Vermette, Paul Wilson, Mabel Lockerby, Léon Bellefleur, Pierre Gauvreau, J.-P. Mousseau, Jean-Paul Riopelle, Miller Brittain⁴⁵.

Renée Normand est moins laconique, mais en profite pour ironiser sur le mouvement et le condamner :

Chaque école, sous-école et groupement artistique est représenté par ses disciples les plus fervents. Y figurent : les automatistes, cubistes, naturalistes, pseudo-primitifs, etc. et même certains indépendants, dont les efforts louables pour se dégager de toute formule ne réussissent souvent qu'à demi. Témoins Gauvreau, dont les toiles à facture lisse et chatoyante ne dépassent plus le superficiel : en dépit du dessin solide et d'une réelle maîtrise de composition, on sent qu'il est à deux doigts de la redite et du monotone. [...] Riopelle et Mousseau, qui se sont faits les interprètes d'un nouvel automatisme pour consommation domestique sont « automatiquement » représentés par quelques toiles « involontaires » dont l'éloge n'est certes pas à faire ; Lucien Morin, qui possédait autrefois un beau talent, a cru bon de suivre le courant : il présente un *Dessin géométrique* dénué de tout sens plastique, une sorte d'exercice d'élève qui n'a pas sa place dans une exposition qui se veut sérieuse⁴⁶.

Pour Renée Normand, les travaux de Riopelle et de Mousseau ne font qu'adapter pour « consommation domestique » un automatisme qu'elle imagine très répandu en France. Il va sans dire que des toiles « involontaires » présentées « automatiquement » ne peuvent présenter beaucoup d'intérêt. Il semble que l'idée que les critiques malveillants veulent retenir de l'automatisme est ce que nous pourrions appeler l'idée de la queue de l'âne. Un tableau automatiste ne serait pas plus « voulu » qu'un tableau obtenu en trempant la queue d'un âne dans la peinture et en s'arrangeant pour qu'il éclabousse la surface, après l'avoir mis en joie en

45. Anonyme, « Variety in Offering Marks CAS Exhibition », *The Gazette*, 7 février 1948, p. 22. H. P. B., « Modernist Art In Exhibition », *The Montreal Star*, 10 février 1948, p. 6, fait moins encore. Aucun automatiste n'est nommé.

46. Renée Normand, « Ainsi parle le lecteur... La Société d'art contemporain », *Le Devoir*, 11 février 1948, p. 5.

lui présentant une carotte. Selon cette conception, seul un tableau excluant le hasard et exécuté dans le but de répondre à un objectif préalablement défini aurait de la valeur. La critique consisterait à mesurer l'adéquation du produit fini à l'intention déclarée de l'auteur. Elle est évidemment déroutée quand l'artiste lui déclare que ses objectifs ne sont pas définis au départ et que son intention dernière n'est pas forcément consciente.

Madeleine Gariépy ne mentionne pas Riopelle dans *Notre temps*, mais consacre plutôt quelques lignes à Pierre Gauvreau et à Magdeleine Desroches :

Cette année, il y a une foule d'exposants, chacun ayant envoyé une ou deux toiles. Ceci ne manque pas de constituer un mélange très hétérogène; on y voit côte à côte un Borduas et un Mulhstock, un de Tonnancour et un Magdeleine Desroches [...]. Pierre Gauvreau, peintre surréaliste, dont le talent s'affirme ces mois-ci, possède une gamme de couleurs riches, d'une qualité, je dirais de profondeur, tout à fait particulière. Ses formes sont toujours très éloignées de la vie réelle et pourtant on les retrouve sans surprise dans des toiles qui possèdent une vie tout à fait différente et sur un autre plan; cependant l'équilibre permet de prendre conscience de cette perception plastique. [...] Une autre toile, pleine de clarté, était celle de Magdeleine Desroches-Noisieux; on y notait une connaissance de ce que peut être l'effet d'une multiplicité de touches qui se réunissent avec rigueur. [...] Plusieurs autres peintres, tels Rhéaume, Mousseau, Roberts avaient eux aussi des œuvres⁴⁷.

Le commentaire de Julien Labedan paraît bien tard. La rédaction s'en excuse dans une note. Il affecte d'apprécier l'art « très cérébral » de Borduas, mais n'a que des sarcasmes pour Pierre Gauvreau et des réticences de couventine pour l'automatisme :

Mettons au musée des horreurs *La poule encaustique* de Pierre Gauvreau. Par ce tableau aussi obtus et laid que le titre qu'il lui a donné où l'auteur prétend-t-il nous conduire? [...] L'automatisme est encore si confus dans ses recherches, si incertain dans ses résultats que dégager d'une manière constructive les impressions que nous en avons reçues est une chose difficile. Disons que pour la plupart les œuvres de ce genre vues ici n'ont ni beauté plastique, ni signification, qualités qui sont les raisons d'être même, et les seules raisons d'être, de l'art.

47. Madeleine Gariépy, « Les expositions. À la Société d'art contemporain », *Notre temps*, 21 février 1948, p. 6.

Les rares qui témoignent plus ou moins de ces dons sont [...] Riopelle dans son *Aurore végétale* dont nous aimons le jaillissement coloré et Serge Phénix plus discret, et plus près de Claude Vermette, le seul encore à notre avis à tirer de cette formule des résultats encourageants.

Les susnommés mis à part nous ne trouvons chez les autres que tentatives, échecs ou errements. De plus les titres sophistiqués dont plusieurs de ces jeunes artistes se croient obligés d'affubler leurs œuvres accentuent chez le spectateur déjà inquiet la pénible impression d'une supercherie ironique et insolente. Nous citons quelques-uns de ces titres : *Naissance de la mort glauque*, *Épiderme tropique*, *Détresse des chairs spirituelles*.

Sans doute ces messieurs prennent-ils les salles d'exposition pour des arènes de haute voltige cérébrale ou pour le champ clos où s'exécutent les gageures ébouriffantes conçues les soirs de party sous l'œil stimulant des jeunes filles ?

Devenant sentencieux vers la fin de son article, Jean Labedan, qui se déclare dévoué à la cause de « défendre l'Art, le Seul, le Vrai », morigène les jeunes peintres :

C'est à ce titre que nous dirons à ces jeunes gens tout le mal que leurs fantaisies littéraires font à la cause de l'art moderne. [...] Nous souffrons lorsque stationnant dans une salle d'exposition, étudiant avec scrupule l'ensemble des œuvres produites pour séparer le bon grain de l'ivraie, nous entendons les réflexions malveillantes de quelque spectateur désorienté par l'originalité des œuvres qui lui sont proposées. Pourquoi alors mettre le comble du malaise par l'équivoque des titres qui sentent la farce ou la folie ?

Si vous voulez faire respecter vos œuvres, messieurs, commencez par les respecter vous-mêmes⁴⁸.

Pour Labedan, les œuvres automatistes n'auraient ni beauté plastique ni signification et donc n'auraient pas droit au titre d'« artistiques ». Son refus démontre le danger qu'il y a pour le critique de définir trop étroitement la « beauté plastique » et de ne chercher que des « significations » littéraires dans les tableaux. Dès qu'une œuvre ne correspond pas à ces critères, elle est rejetée dans les ténèbres extérieures. Elle n'est plus de l'« Art » avec un grand A.

48. Julien Labedan, « La Contemporary Art Society », *Le Canada*, 13 avril 1948, p. 4 et p. 2.

L'agacement de Labedan pour les titres automatistes est également symptomatique. Ils n'entrent pas dans sa définition de la poésie et de la beauté.

Signalons que cette exposition fut la dernière à laquelle participa Magdeleine Desroches, qui vivait déjà aux États-Unis avec son mari Denis Noisieux, qu'elle avait épousé à Boston en 1946. Borduas aurait souhaité que le jeune couple signât *Refus global*. Il ne le fit pas, craignant sans doute de compromettre l'avenir de Denis aux États-Unis, où le moindre soupçon d'activité subversive était payé très cher à l'époque.

Contestation du Salon du printemps

Le 17 février 1948, Pierre Gauvreau, Guy Viau, Paul-Émile Borduas, Paul Wilson, Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle, Claude Vermette, Serge Phénix, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron-Hamelin, Fleurent Émery, Magdeleine Desroches-Noisieux et Jean-Paul Goudreau signaient une lettre de protestation publiée à cette date à la page 5 du *Devoir*, contre certaines décisions du Comité d'organisation du 65^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal, qui se tint du 4 au 31 mars 1948 :

Les soussignés, peintres, mènent depuis plusieurs années une lutte contre l'académisme. Jusqu'à récemment le Salon du printemps fut un salon académique; en conséquence ils s'abstinrent d'y participer. En 1943, la Art Association, désireuse d'avoir un salon représentatif, prit l'initiative de créer une section avec un jury moderne. Les peintres se présentant à ce jury furent groupés ensemble dans des salles particulières. Cette distinction permit aux soussignés d'exposer au Salon sans compromettre cette lutte qu'ils menaient.

À la lecture de l'invitation au 65^e Salon du printemps, les soussignés croient que les garanties accordées dans le passé n'y sont pas formulées et que les conditions imposées aux exposants ne favorisent pas une démonstration vraiment représentative des meilleures œuvres.

I. FORMATS

La Art Association possède les seules salles permettant d'accrocher des tableaux de grandes dimensions. Les habitués du Salon réservent leurs grands tableaux à cet événement. La limite de douze pieds carrés ne permet plus un choix englobant les meilleures œuvres; de même la limite minimum.

II. JURYS

Aucun des deux jurys ne nous semble un jury nettement moderne. Le jury I est nettement en majorité, inacceptable pour des modernes. Le jury II est inacceptable par la présence de M. McCurry que nous connaissons. M. Davis n'est pas connu mais sa présence dans les deux jurys laisse perplexe quant à sa position. La seule interprétation favorable est qu'il agit comme aviseur. Ce qui aurait comme résultat d'unifier la présentation en créant « un juste milieu ». Le désir du « juste milieu » est une position à laquelle nous sommes franchement hostiles.

III. ACCROCHAGE

Aucune indication d'un accrochage dans des salles distinctes ne figure dans le texte de l'invitation. La promiscuité des académiques nous est de principe inacceptable.

IV. PRIX

Les allusions à des achats possibles ou à des expositions particulières ou de petits groupes, attachés à une participation au Salon, nous apparaissent un effort de séduction assez éloigné des véritables préoccupations qui doivent présider à l'élaboration d'un Salon.

En conséquence, n'entrevoyant pas de changements possibles aux conditions du 65^e Salon du printemps, les soussignés se voient dans l'obligation de s'abstenir d'y participer⁴⁹.

Deux de ses membres, Harry O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, et Robert Tyler Davis, récemment nommé directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, faisaient aussi partie du jury I, dit « jury académique⁵⁰ ». Leur présence dans les deux jurys rendait suspecte leur objectivité. On crut sans doute aussi que la présence du seul Maurice Gagnon au sein du jury moderne ne faisait pas le poids.

Davis, qui rédigea la préface du catalogue, commence par déplorer l'absence d'une « méthode » parfaite pour faire la sélection d'une exposition qui serait vraiment représentative d'une collectivité d'artistes. Il tente de s'expliquer sur l'absence d'artistes dans les jurys de cette année :

Pour son 65^e Salon annuel du printemps, l'Art Association a rompu avec l'usage établi en choisissant un jury entièrement formé de critiques. Les artistes ont tendance à croire que seuls les praticiens de profession peuvent avec autorité juger des œuvres. D'accord, souvent l'artiste est

49. « Protestation d'un groupe de peinture », *Le Devoir*, 17 février 1948, p. 5.

50. Paul Rainville était le troisième membre du jury I.

également bon critique ; mais, dans l'ensemble les sympathies de l'artiste se restreignent et se chargent de préjugés selon sa vision personnelle. Le critique est le seul à se préoccuper du domaine entier de l'expression artistique. De par sa profession, il est entraîné à percevoir, d'un œil et d'un esprit sensibles, l'intention de l'artiste, ce qui lui permet d'établir les bases d'une évaluation objective. D'où il pourra apprécier l'emploi que fit l'artiste des méthodes et des matériaux de son art à la fin d'exprimer son intention originale.

Évidemment chacun a ses préférences personnelles, ses goûts et ses aversions. Mais les réactions du critique se sont entraînées par la connaissance acquise et la pratique, à atteindre à un degré d'impersonnalité relative où il pourra respecter une œuvre et se prononcer sur sa valeur indépendamment de ses préférences. (Et il serait bon de préciser ici que le critique de cette espèce n'est pas nécessairement un journaliste ni même un écrivain.) La critique, ainsi comprise, constitue l'entraînement de base de tout éducateur et de tout conservateur de musée.

Une institution bien établie doit constamment se renouveler dans sa forme afin de remplir adéquatement ses fonctions dans un monde sans cesse modifié. Les habitués du Salon annuel du printemps remarqueront plusieurs modifications apportées à celui-ci. En voici la principale qui entraîne les relations de l'Association avec les peintres canadiens : au cours de la saison prochaine, l'Association tiendra une série d'expositions particulières et d'expositions groupant deux ou trois peintres choisis parmi les exposants du Salon⁵¹.

Les prix du jury II allèrent à Alfred Pellan, pour *Pot de tabac automatique*, une huile, et à Goodridge Roberts, pour *Clouds over Georgian Bay*, une aquarelle. Dans les articles qui parlent de ce Salon a-t-on remarqué l'absence des signataires de la lettre de protestation ? Aucunement. Une véritable conspiration du silence l'accueillit. On signala les envois au Salon comme si de rien n'était⁵². Renée Normand, par exemple, se contenta d'analyser la proposition du nouveau directeur, Robert Tyler Davis, de tenir des expositions particulières des peintres choisis parmi les participants du Salon à la Art Association. Elle y voyait

51. Robert Tyler Davis, « Sixty-Fifth Annual Spring Exhibition », dans *Art Association of Montreal. Catalogues, Spring exhibitions 1936-1948*, Montréal, Art Association of Montreal, Museum of Art, n. p.

52. Anonyme, « Salon du printemps. Il réunit moins d'œuvres qu'autrefois, mais plus largement représentées », *La Presse*, 4 mars 1948, p. 4.

... un ingénieux stratagème pour obvier à une situation intenable, causée par le refus d'exposer de la part de certains peintres de renom ; lequel refus se base sur l'opinion malheureusement trop justifiée d'un académisme de mauvais goût qui fut le critère des Salons passés. En faisant miroiter les possibilités toujours alléchantes d'expositions particulières ou en groupe, l'Art Association souligne discrètement qu'en fait, elle possède la seule galerie à Montréal où l'on puisse monter une exposition d'envergure. Ceci ne pouvait manquer d'intéresser au plus haut point des artistes privés depuis longtemps de tout débouché, par suite de la pénurie d'endroits appropriés ou de l'attitude timorée de certains « marchands de tableaux », dont le principal souci, on le comprend, est plus pécuniaire qu'artistique. L'argument eut pour effet non seulement d'affaiblir des résistances jusqu'ici farouches, mais sans aucun doute d'influencer les envois individuels, qui furent choisis parmi les plus « sages » de leurs auteurs — ce choix permettant aux deux jurys (eux-mêmes fort prudents) de distribuer prix et « récompenses » avec un éclectisme bienveillant. Ces concessions mutuelles sont peut-être le premier pas vers une entente cordiale qui permettrait aux arts plastiques d'occuper la place qu'on refuse aujourd'hui à leurs représentants les plus intéressants. Mais ces tentatives de rapprochement, hésitantes et circonspectes, impriment au 65^e Salon un caractère de neutralité et d'impersonnalité que l'examen de chaque tableau ne contribue guère à dissiper⁵³.

Il va sans dire qu'en parlant de « peintres de renom » et de « représentants [...] plus intéressants » ce critique ne pensait pas aux signataires de la lettre de protestation, qui, sauf Borduas, ne pouvaient être considérés comme très connus à l'époque. Certains d'entre eux ne le sont même pas aujourd'hui.

Il y avait tout de même une leçon à tirer de cette déconvenue. Protester en s'abstenant de participer comportait ses risques. On courait la chance d'être simplement ignorés. Comment faire pour que la protestation soit entendue ? Cette question, nous le verrons, fera du chemin.

L'inconscient en peinture

Le jeudi 26 février 1948, au 374, rue Sherbrooke Ouest, app. 1, donc chez Muriel Guilbault, les automatistes recevaient un public composé cette fois surtout d'étudiants en psychologie pour un nouveau forum

53. Renée Normand, « Ainsi parle le lecteur. Le Salon », *Le Devoir*, 12 mars 1948, p. 5.

dans la suite de celui qui s'était tenu à l'occasion de l'exposition des deux Jean-Paul. On s'était occupé du décor, qu'une journaliste présente décrivait comme « très sombre, très simple, très néo-intellectuel, séduisant trompe-l'œil destiné à créer une atmosphère — y réussissant d'ailleurs fort agréablement⁵⁴ ». Il semble qu'il ait favorisé « le coude à coude fraternel », comme une photo de Susan Véroff probablement prise à cette occasion en donne une idée⁵⁵. C'est Borduas qui y tint la vedette, répondant « avec une patiente bonne grâce » aux questions de ses quelque quarante auditeurs. « Qu'est-ce que l'automatisme ? » demande un auditeur. « ... l'écriture automatique c'est celle qui se fait sous la dictée de l'inconscient, sans le contrôle de la raison », répond impeccablement Borduas. Mais ce n'est pas ce que son interlocuteur attendait. Il insiste : « ... pas l'écriture automatique, l'automatisme », et se fait répondre que les « définitions et les abstractions ne signifient rien pour lui ». Même réaction à un étudiant de psychologie qui lui demande de définir sa « théorie de la personnalité », soupçonnant que ses vues sur l'art présupposent une telle théorie. Borduas lui répond qu'il « fuit la théorie, le système, la définition⁵⁶ » ! Ces prises de position avaient fait quelque impression sur François Rinfret qui, au printemps suivant, se souvenait que « M. Borduas se défend énergiquement d'une peinture où "les mots pourraient remplacer la couleur"⁵⁷ ». Il se peut qu'en prenant une position de ce genre Borduas réagissait à des accusations qu'on lui avait faites. Quelques semaines à peine avant ce forum, Maurice Gauthier avait publié un article dans *Notre temps* où il lui faisait précisément le reproche de faire passer la théorie avant la peinture :

Pourquoi cherchez-vous à établir des théories, sachant très bien que vous les oubliez dans l'acte de peindre, que vous dépassez votre intelligence rationnelle et votre volonté pour atteindre à la vie ! sachant très bien que le plaisir intellectuel n'est pas digne d'un artiste qui a droit au plaisir de tout homme ! sachant très bien que ces théories ne peuvent être utiles à vos disciples qui ne seront évidemment vrais qu'à condition de n'en tenir pas compte⁵⁸...

54. Renée Normand, « Coups d'œil », *Le Devoir*, 3 mars 1948, p. 5.

55. Coll. MACM. Reproduite dans Dennis Young et François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings. 1942-1958*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1978, p. 10.

56. Anonyme, « Inconscient et peinture », *La Presse*, 27 février 1948, p. 4.

57. François Gagnon [Rinfret], « Tableaux récents de P.-É. Borduas », *La Presse*, 17 avril 1948, p. 61.

58. Maurice Gauthier, « Vous chantez, Borduas, pourquoi cherchez-vous à crier ? », *Notre temps*, 3 janvier 1948, p. 5.

Bien sûr, ces accusations portaient à faux, surtout venant d'un homme qui terminait son article en affirmant que « la bonne vieille philosophie thomiste n'est pas si arriérée! » et qui se lançait lui-même dans une « théorie » de son cru sur la peinture dont l'étrange conclusion était que « l'œuvre d'art est toujours un certificat de moralité⁵⁹ ». Autant Borduas refusera l'idée que l'art puisse n'être que l'application d'une « théorie », fût-elle la « théorie surréaliste », autant il réclama le droit à l'artiste de penser, de prendre intellectuellement position sur les problèmes de son temps. Cette distinction est importante à faire en ce début de l'année 1948 qui verra la publication du manifeste *Refus global*.

Françoise Sullivan et Jeanne Renaud

Après un fructueux séjour à New York, Françoise Sullivan rentrait au Canada. Elle passa l'été 1947 aux Escoumins. Est-ce dans ce cadre enchanteur, et encore toute marquée par l'enseignement stimulant de Francizka Boas, qu'elle eut l'idée de créer une série de quatre chorégraphies qui auraient correspondu aux quatre saisons et qui auraient été filmées de manière à créer un ensemble une fois le projet terminé? Chose certaine, un premier film, *L'été*, fut tourné par la mère de Françoise en juin 1947, aux Escoumins. Sullivan a décrit à Claude Gosselin sa performance :

Les couleurs étaient magnifiques, violentes. Je dansais au rythme des vagues qui se brisaient sur les roches. Je laissais entrer en moi le souffle de la mer et petit à petit, il me gonflait d'énergie. Je sautais d'un rocher à l'autre jusqu'à ce que je parvienne à la terre où mes mouvements se transformaient. À la fin je disparaissais comme un étrange oiseau, au fond de la longue pointe qui s'avance, fine et brune, dans la mer⁶⁰.

Deux autres chorégraphies (*L'automne* et *Le printemps*) étaient projetées afin de compléter la série des quatre saisons, mais restèrent à l'état de projet. Par contre, Jean-Paul Riopelle filma vers la fin de février la danse intitulée *L'hiver* et Maurice Perron en fit une série de photographies intitulée *Danse dans la neige* qui furent prises à Otterburn Park chez les

59. Gauthier vit dans ce nouveau forum une manœuvre « malhonnête » pour le « brûler ». C'était se donner beaucoup d'importance. Voir « Chers petits enfants sérieux d'automatistes », *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.

60. Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain, du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, p. 14.

Riopelle. Malheureusement, et le film de M^{me} Sullivan et celui de Riopelle furent perdus. Les photographies de Perron, par contre, sont connues et ont été publiées en album par Françoise Sullivan⁶¹. Elles constituent une œuvre d'art de plein droit.

Après ses vacances aux Escoumins, Françoise s'installa à Montréal et y enseigna la danse. On peut se faire une bonne idée, sinon du contenu de cet enseignement, du moins de sa conception de la danse, grâce à une conférence donnée le 16 février 1948, au cours d'une des soirées littéraires chez M^{me} Gauvreau, intitulée *La danse et l'espoir* et dont le texte sera publié dans le manifeste. Françoise y rejetait ce qu'elle appelait la « danse académique », c'est-à-dire le ballet classique, qu'elle avait pourtant beaucoup étudié, qui « offre exclusivement au spectateur un plaisir des yeux par une virtuosité exceptionnelle des jambes, à l'encontre du reste du corps ». Chez Francizka Boas, qui elle-même se situait dans la tradition de Mary Wigman, citée nommément par Sullivan, elle avait appris au contraire à travailler avec tout le corps. « Il faut remettre en cause organiquement l'homme, ne pas craindre d'aller aussi loin que nécessaire dans l'exploration de sa personne entière », déclarait-elle dans une formule qui rappelle le radicalisme d'Artaud. Au lieu de pratiquer un art froid, où les mouvements sont dépourvus de signification et ne font que reprendre des formules éprouvées, il faut aller aux sources de l'émotion dans le corps, travailler « du dedans au dehors », procéder de l'intérieur jusqu'à cet espace concret où s'inscrit la trajectoire du danseur. « Ce qui importe avant tout, c'est que les émotions qui ont créé les rythmes et le style dans lequel ils ont pris forme se retrouvent dans leur représentation plastique et que le même souffle de vie les anime. »

Il va sans dire que Françoise Sullivan donnait, comme plusieurs danseuses de New York à l'époque — c'est aussi vrai de Martha Graham que de Hanya Holm —, énormément d'importance à « l'inconscient » comme source d'émotions nouvelles à explorer. L'inconscient est énergie ; « l'énergie cause le besoin, le besoin dicte les mouvements ». Son contact avec Boas l'avait amenée à comprendre les liens que la danse avait toujours entretenus avec la religion, ou mieux, avec les grands moments de la vie habituellement pris en charge par la religion. « L'homme danse pour célébrer naissance, initiations, mariages, morts, guerres, victoires, défaites, retour des saisons, semences, récoltes, offrandes et sacrifices. »

61. *Ibid.*, p. 11-12 et p. 15, et Françoise Sullivan et Maurice Perron, *Danse dans la neige*, Montréal, Vincent Ewen, 1977.

On pourrait concevoir une danse moderne qui ferait de même à la condition de «participe[r] directement de [l]a vie». Il ne serait même pas impossible qu'on y expérimente quelque chose apparentée à la magie. «Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière d'un médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux transes et touchera aux points magiques.»

La conception que Sullivan se faisait de la danse ne pouvait pas être plus proche de la pensée automatiste.

De son côté, Jeanne Renaud avait partagé son temps entre des cours de danse moderne chez Hanya Holm et des cours de ballet classique chez M^{me} Anderson. Mais lorsque, après un bref séjour en famille à Montréal pour la fête de Noël de 1948⁶², elle retourna à New York, elle décida de suivre Mary Anthony, qui était passée entre-temps au New Dance Group. De toute manière, c'était avec elle surtout qu'elle avait travaillé chez Holm. Cela se révéla une bonne décision, car elle devint assistante de Mary Anthony et lui servit de substitut durant ses absences. Elle gagna quelques sous de cette manière. Elle y créa ses premières chorégraphies, comme *Ma mère m'aimait mais elle est morte*, en février 1948. Mary Anthony et Joe Gilford interprétèrent sa pièce, elle-même s'occupant des percussions. À partir du 6 avril, date de son retour à New York, après un autre bref séjour à Montréal dont nous parlerons à l'instant, elle devint suppléante de Mary Anthony et, en mai, donnait déjà deux cours par semaine. En tant qu'assistante de Mary Anthony, elle avait accès au studio le matin et pouvait y travailler ses propres chorégraphies. Cet arrangement dura jusqu'en juillet, tout juste interrompu par quelques visites rapides dans sa famille à Montréal, les 28 mai et 12 juillet.

Il faut situer le 3 avril 1948 une collaboration Françoise Sullivan-Jeanne Renaud qui a son importance pour le milieu de la danse à Montréal: le «Spectacle de danse» de la Maison Ross, sur la rue Peel. Si nous avons bien compris, la Maison Ross était une espèce de club militaire et était presque toujours inoccupée. Les parents de Françoise habitaient juste à côté et son père, semble-t-il, avait des relations dans ce milieu. Françoise n'eut donc pas trop de peine à obtenir les autorisations nécessaires pour y présenter un spectacle d'un soir. Celui-ci comportait

62. Est-ce à cette occasion qu'elle créa à Montréal *Un monsieur me suit dans la rue*, sur une musique d'Édith Piaf avec décors et costumes de Mousseau?

plusieurs pièces, dansées dans un décor de jute imaginé et exécuté par Mousseau, qui sera aussi responsable des costumes et de l'affiche. Riopelle fut chargé de l'éclairage et de la régie. Perron, de la photographie. Signalons la participation collective de tous ces membres du groupe, dont il ne faut pas exagérer les dissensions à la veille de *Refus global*. On pouvait discuter sur les idées, mais dès qu'il s'agissait de produire quelque chose, le groupe retrouvait sa synergie.

Le spectacle s'ouvrait par *Dédale*, chorégraphie de Françoise Sullivan qui a été dansée récemment par Ginette Laurin, du groupe Nouvelle Aire à Montréal :

La danseuse commence lentement un mouvement de balancier, d'abord de l'avant-bras, puis des deux bras, puis poursuit, en tournant comme un derviche. La seule ponctuation sonore est la respiration régulière et puissante de la danseuse qui accélère ses mouvements jusqu'à un paroxysme qui est frappé d'une fin abrupte⁶³.

On aura reconnu une mise en œuvre des principes appris chez Francizka Boas : l'importance accordée aux rythmes du corps, à la respiration, le désir d'un contact avec les rituels et les formules archaïques. Mais, en même temps, comme le faisait remarquer Michèle Febvre,

Dédale constitue une sorte de trait d'union entre ces danses archaïques traditionnelles et la modernité chorégraphique et musicale des années soixante-dix, celle de Trisha Brown et de Steve Reich, pour ne citer qu'eux, déroulant à l'infini leurs séquences gestuelles, mélodiques et rythmiques, provoquant l'affect par l'accumulation des sensations⁶⁴.

Cette pièce était suivie de *Dualité*, qui avait été créée par Françoise Sullivan au studio de Francizka Boas, à New York, en 1947. À la Maison Ross, c'est Jeanne Renaud qui lui prêta main-forte pour l'interprétation. Pierre Mercure avait composé la musique en s'inspirant de la chorégraphie.

Comme son titre l'indique, *Dualité* supposait la participation de deux danseuses, d'abord placées dos à dos. Tout au long de la pièce, elles se séparent, se rejoignent. Leurs gestes se font tantôt tendres et aimants, tantôt violents et agressifs. Sullivan a expliqué que, pour elle, les deux

63. François Roberge, « La vraie vie de la danse à Montréal », *Le Devoir*, 26 mai 1978, p. 14.

64. Michèle Febvre, « Globalement nôtre », dans *Récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud*, avril 1988.

danseuses représentaient les deux versants d'une même personnalité, les conflits de l'*animus* et l'*anima*.

Puis, Jeanne Renaud y avait repris, toujours avec Françoise Sullivan, l'interprétation de *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement*, sur un poème de sa sœur Thérèse. Jeanne et Françoise avaient en effet déjà improvisé sur ce thème durant l'été 1946 à l'occasion du lancement du recueil de Thérèse, *Les sables du rêve*. À la Maison Ross, c'est Claude Gauvreau qui avait lu le poème.

On peut se faire une idée de la quatrième pièce présentée ce soir-là, *Black & Tan*, dont la chorégraphie originale sur une musique de Duke Ellington était de Françoise Sullivan, grâce à une photographie de Maurice Perron qui révèle du même coup l'extraordinaire costume imaginé par Mousseau pour cette performance. La danseuse porte un collant noir et une sorte de cape de jute effiloché par endroits et décoré de dessins abstraits. Une simple corde serre ce vêtement flottant à la ceinture et au bas du genou gauche. Une coiffure et une jambe de pantalon faites l'une et l'autre de cordes complètent le costume. La danse elle-même est très statique. Des mouvements des bras, du cou, des épaules, des hanches, voire des seuls yeux remplacent les habituels bonds et pirouettes des danseurs.

Enfin, Jeanne Renaud y avait deux chorégraphies originales, créées à New York : *Déformité* et *Emprise*. On se souvient qu'à ce moment Jeanne Renaud vivait à New York et étudiait la danse chez Mary Anthony avec le New Dance Group. C'est donc à la faveur d'un court séjour à Montréal en avril 1948 qu'elle avait pu participer au spectacle de la Maison Ross et y présenter deux de ses propres chorégraphies. *Déformité* a été décrite récemment à l'occasion de sa reprise en 1988 par Heather Hill comme une « œuvre dramatique inspirée de la misère dont on peut être témoin dans une ville comme New York ». Jeanne se rappelle du choc que lui avait fait la vue du corps d'un clochard mort de froid sur le pont de Brooklyn⁶⁵. Elle avait découvert à New York une misère qu'une jeune fille de bonne famille montréalaise ne pouvait même pas soupçonner.

Dans une interview qu'elle accordait à Ray Ellenwood, Jeanne Renaud décrivait sa pièce de la manière suivante :

65. Heather Hill, « Daring Refus Global Dance Reborn », *The Gazette*, 29 avril 1988, p. C-1.

Déformité est venu du fait de voir tant de belles choses, l'art et d'autres belles choses, et en même temps les horreurs de la vie à New York. J'ai vu un homme mort sur la rue, j'ai vu la brutalité. J'ai donc fait une danse dans laquelle je me plissais constamment le visage pour le rendre laid, horrible. J'étais très prise par les problèmes sociaux autour de moi⁶⁶.

Vêtue d'une robe noire en fuseau, la danseuse déambule sur la scène, regardant autour d'elle, réagissant bientôt à ce qu'elle voit, en pressant son visage entre ses mains et lui faisant faire toutes sortes de grimaces et de mimiques « déformantes ». Le dernier mouvement de la danse consiste à tomber sur le plancher et à ramener les genoux sous le menton. Louise Bédard a repris cette pièce, qui s'exécute sans accompagnement musical, pour le groupe torontois Dance Collection Danse, en 1988.

Emprise était une œuvre plus lyrique qui se dansait avec une corde (peut-être une réminiscence inconsciente de *Errand into the Maze* de Martha Graham?). Comme Jeanne Renaud l'expliquait récemment à Caroline Ohrt, à l'origine

... cette corde n'était qu'un simple prétexte pour moi de jouer avec un objet. Elle était un cercle et je la voyais comme une balançoire. Alors cette balançoire, je la prenais et je jouais avec, je me la mettais autour du cou et à un moment donné je la mets dans mon cou et j'ai la tête qui part! J'ai réalisé que c'était comme si je voulais me pendre. Mais sur le coup je ne me rendais pas compte que cette œuvre pouvait être très significative du féminisme parce que c'était une libération... je voulais me libérer... [alors] je l'entourais autour de moi, je la sortais, je la déchirais, je sautais par-dessus...

Jeanne se souvient qu'il y avait eu beaucoup de monde au spectacle de la Maison Ross. Bruno Cormier y avait amené ses amis médecins et chacun des participants y avait entraîné ses connaissances, de Guy Mauffette à Borduas. Jeanne elle-même était venue de New York avec Mary Anthony, qui n'en revenait pas de la collaboration des artistes entre eux et de l'enthousiasme du public pour la danse moderne à Montréal. Elle avait été particulièrement frappée par le fait que Mercure avait composé sa musique à partir de la danse et non l'inverse comme on le faisait habituellement. Elizabeth Leese, qui, on s'en souvient, avait enseigné à Jeanne Renaud à Montréal, était aussi présente.

66. Ray Ellenwood, *Egregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 133.

Malgré tout, le spectacle fut l'occasion d'une brouille entre Jeanne Renaud et Françoise Sullivan. Il semble que le père de Françoise, en remerciant les danseuses à la fin de spectacle, insista un peu trop exclusivement sur les mérites de sa fille et oublia complètement de mentionner Jeanne Renaud. Peu après son retour à New York, le 8 avril, celle-ci écrivit à ses parents :

Je ne suis pas encore revenue de ma colère de Françoise et cette fois, je serai marquée pour longtemps ! Plusieurs petites choses qui m'ont blessée et qui m'empêcheront de redonner cette fois en public un autre concert de la sorte⁶⁷ !

Sa réaction est compréhensible. Après tout, elle avait été responsable d'une bonne partie du spectacle à la Maison Ross et comme danseuse et comme chorégraphe. De retour à New York, Jeanne reprit ses activités chez Mary Anthony. Elle monta un spectacle, *Nuit infernale*, sur un poème de Max Jacob. Acceptée pour jouer dans un théâtre de Broadway à la suite d'une audition, sa carrière semblait bien lancée à New York. Elle pouvait oublier ses déboires montréalais.

Mousseau chez les frères Viau

Du 15 au 26 mai 1948, une exposition intitulée *Tissus peints à la main de Mousseau* était présentée au Studio des décorateurs Guy et Jacques Viau, 425, boulevard Saint-Joseph Ouest, Montréal. Une dizaine de pièces étaient exposées. Les titres de quelques-unes d'entre elles sont connus :

Fidèle au rendez-vous de Satan

Merle disséqué par son ramage

Les fibrécoptères

Cuicui géomètre

Le parasol humide

Cette exposition passa presque inaperçue. N'eût été de Charles Doyon, elle n'aurait laissé aucune trace dans la presse. Il fut le seul critique à en parler⁶⁸ :

Des tissus peints à la main, ainsi que des draperies faites d'étoffe de Mons, des tentures de lin, une jupe à tavelures brillantes et une jupe de

67. Lettre de Jeanne Renaud à M. et M^{me} Renaud, datée de New York, le 8 avril 1948. Service des archives de l'UQAM. Fonds Jeanne-Renaud. Correspondance.

68. Charles Doyon, « Les tissus Mousseau », *Le Clairon*, 4 juin 1948, p. 5.

soie au volant pigmenté; voilà ce que Jean-Paul Mousseau nous présente en ce moment chez les décorateurs Guy et Jacques Viau.

Mousseau avait donc eu l'idée d'étendre au tissu l'expérience des costumes de danse et de théâtre. Certes, en proposant de peindre à la main des tissus qui devenaient des «œuvres uniques», il évitait l'écueil du tissu imprimé sur lequel Borduas butera quelques années plus tard quand il permit à Peter Freygood, président de la firme Canadart, d'utiliser le motif de l'une de ses gouaches (N° 28) pour faire un tissu imprimé. Borduas fut horrifié quand R. H. Hubbard, conservateur de la Galerie nationale à Ottawa, suggéra qu'il avait fait des motifs pour des tissus imprimés dans un essai pour le catalogue de la II^e Biennale de São Paulo. Il écrivit tout de suite à Hubbard: «Je n'ai jamais fait de dessins pour le textile ni pour quoi que ce soit ayant plus ou moins d'utilité pratique. Et j'espère m'en tenir éloigné.» Certes... cela se passait en 1953, quelques années après le renvoi de Borduas de l'École du meuble et à un moment où il ne tenait certainement pas à passer pour un *designer*, surtout dans une exposition aussi importante que la Biennale de São Paulo⁶⁹.

Non seulement on ne trouve pas chez Mousseau l'expression de pareil rejet de la décoration, mais au contraire sa propre évolution l'en rapprochera davantage avec le temps. Charles Doyon l'avait pressenti. Il rapprochait son travail de la peinture chinoise, et le situait quelque part entre les anciens papiers peints à la main et les riches tapisseries d'art alors en montre à l'hôtel de ville, mais surtout, il soulevait à leur propos le problème du renouvellement de l'artisanat:

Avec ses textures aux fonds de teintes variées et l'élan de ses variations sobrement conçues, Mousseau introduit au pays un élément pictural nouveau. Ici, un peintre se substitue au décalque, à l'ennuyeuse réitération, qui constitue l'ornement imprimé de certains tissus. C'est un apport précieux à notre domaine artistique. Son œuvre dépasse l'artisanat, en ce sens que chaque pièce est unique. Alors que souvent l'artisan ayant créé une pièce, à forme quelquefois désuète, ou prosaïque, la recompose en série, ou en alterne les couleurs; mais hélas, il manque à son œuvre le sens de la composition, la touche indélébile, les variations colorées et l'imagination fertile. Chez J.-P. Mousseau, même dans une double tenture, le même graphisme, où il brode sur un motif en marge de l'automatisme, n'est pas reproduit.

69. François-Marc Gagnon, *Borduas*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 178. La lettre à Hubbard est dans MACM, Archives Borduas, dossier 15.

Par contre, on peut se demander ce qui, en principe, aurait pu empêcher Mousseau de fournir des patrons à l'industrie? Comme telles, ses créations ne pouvaient satisfaire qu'un marché très restreint et surtout très bourgeois, analogue à celui de la haute couture, pour qui le caractère unique d'une création est un atout certain. S'il les avait fait servir à l'industrie, Mousseau aurait rendu au contraire ses dessins accessibles aux masses.

Ce n'est pas la première fois que nous voyons l'automatisme mettre le décorateur et spécialement Mousseau dans une sorte de dilemme. Ou bien il tient à l'unicité de l'objet d'art et il sert une élite d'argent pour laquelle il n'a que peu de sympathie, ou bien il veut rejoindre les masses mais doit passer par l'industrie, qui est censée lui enlever toute possibilité de s'exprimer. Il s'agit bien d'un faux dilemme, dont Mousseau n'arrivera jamais à sortir complètement même quand, à la veille des années soixante, il se mit à collaborer avec les architectes et avec le céramiste Claude Vermette. Il sera toujours tenté par une solution de compromis qui consiste à appliquer des méthodes artisanales à une forme d'expression déjà prise en charge par l'industrie et à sauver le caractère unique de l'œuvre d'art au détriment de sa popularité.

Mariage de Marcel Barbeau et de Suzanne Meloche

C'est Claude Gauvreau qui présenta Suzanne Meloche à Marcel Barbeau. Cette rencontre fut un rayon d'espoir dans la vie de Barbeau. Il venait d'essuyer en effet une des plus cruelles déceptions de toute sa carrière. À la fin de l'hiver 1948, dans la fièvre des dernières préparations du manifeste, Barbeau avait cru pouvoir montrer sa production à Borduas et ses amis, réunis à son atelier de la rue University. Sur les murs, étaient accrochés une cinquantaine de tableaux, sa production de l'année. Claude Gauvreau était sur place et fut témoin de ce qu'il considérera après coup comme «la seule fois» où il surprit «Borduas en état de défaillance», pour ne pas dire en flagrant délit de manque de jugement:

Dans la frénésie de la révolution plastique, Barbeau avait conçu plusieurs tableaux d'une spontanéité sans précédent et d'une liberté de gestes accomplie. Barbeau disait: «C'est la première fois que je peins avec une joie parfaite.» Nous avons parlé de ces tableaux avec beaucoup d'enthousiasme à Borduas qui ne les avait pas vus. Peut-être Borduas se sentit-il jaloux de son autorité... toujours est-il qu'il vint, apparemment mal disposé, les voir. Il fit à Barbeau une critique assassine et finit par lui dire une phrase qui résumait bien ses préoccupations

personnelles du moment: «Il faut que ce soit un objet sur un fond allant jusqu'à l'infini.» Je dis à Borduas qu'il appliquait là un critère arbitraire... mais Barbeau me fit taire.

Gauvreau avait raison. S'il se résumait à une formule de composition, fût-elle celle du Borduas de *Parachutes végétaux* ou de *Carquois fleuris* à l'époque, l'automatisme ne valait guère mieux que n'importe quel académisme. Cette erreur de jugement de la part de Borduas eut des conséquences dramatiques dans le développement de Barbeau:

Chose certaine, toutefois, une quarantaine de tableaux de Barbeau furent alors détruits qui étaient de la plus pure «abstraction lyrique»... une «abstraction lyrique» imbue de cette espèce de tendresse infinie qui est la caractéristique de tout ce que produit Barbeau. [...] Il ne reste de cette période qu'un seul tableau approuvé par Borduas — *Le tumulte de la mâchoire crispée* — et je puis certifier que ce n'est pas le plus impétueux de tous⁷⁰.

Cette dernière remarque nous fait mesurer l'étendue de la perte qu'a représentée la destruction des tableaux de Barbeau de cette période, non pas tant parce qu'ils appartenaient avant la lettre à l'«abstraction lyrique», comme le pensait Gauvreau, mais parce que ces tableaux témoignaient déjà chez Barbeau d'une tendance à la réduction de l'espace pictural en profondeur, ce que Borduas lui reprochait en parlant d'un «fond» devant reculer «jusqu'à l'infini», et d'un éclatement de l'objet, dont Borduas une fois de plus déplorait l'absence. Or, il se trouve que ces deux caractéristiques si contraires à la peinture automatiste de Borduas seront précisément celles de sa peinture, cinq ou six ans plus tard, quand, sous l'influence de la peinture de New York, il réduira lui-même la profondeur de ses tableaux et le laissera envahir par la tache plutôt que par l'objet. Le plus étonnant de tout cela, comme l'ont noté Ninon Gauthier et Carolle Gagnon en parlant du caractère *all over* de ces tableaux, était que Barbeau était arrivé à cette formule sans aucun contact avec la peinture de New York.

Quoi qu'il en soit, et malgré les supplications de Claude Gauvreau de n'en rien faire, Barbeau détruisit tous les tableaux de cette période qui lui tombèrent sous la main en les recouvrant d'une épaisse couche de peinture uniforme. Il entra aussi dans une grande dépression dont seul son amour pour Suzanne Meloche arriva à le détacher, mais sans lui redonner complètement confiance dans ses talents picturaux.

70. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», art. cité, p. 61-62.

Follement amoureux de Suzanne, Marcel Barbeau quitta aussitôt le domicile familial, où de toute manière ses activités picturales n'avaient été supportées qu'à contrecœur et sans enthousiasme, c'est le moins qu'on puisse dire. Il s'installa avec son amie au sous-sol du logement de la rue Fabre où Suzanne avait loué une chambre en arrivant à Montréal. Ce détail peut paraître sans conséquence, mais c'est un peu pour calmer les scrupules de M. Rivest, le propriétaire de la chambre où Suzanne habitait, que le jeune couple finira par faire un mariage catholique!

Le 7 juin 1948, Marcel Barbeau épousait Suzanne Meloche et le jeune couple déménageait au 3195, rue Evelyn, à Verdun, dans un logement qui appartenait à la famille de ses confrères de l'École du meuble, Guy et Jacques Viau. Certes, Barbeau aurait souhaité comme tous les autres automatistes faire un mariage civil, d'autant que ni lui ni Suzanne n'avaient gardé le moindre lien avec la religion catholique à l'époque de leur rencontre. Certes, Suzanne venait d'une famille très croyante, mais il n'en était rien chez Barbeau. S'ils optèrent pour un mariage catholique, c'est donc pour faire plaisir à M. Rivest, dont le frère était le curé de la paroisse Saint-Philippe. Cela simplifiait singulièrement les choses. Malgré tout, leur acte de mariage est bien l'une des plus curieuses pièces de toute l'histoire de l'automatisme. Il se lit comme suit:

Le sept juin mil neuf cent quarante-huit, vu la dispense de trois bans de mariage accordée par l'Ordinaire de l'archidiocèse de Montréal entre Marcel Barbeau, ébéniste, domicilié à Notre-Dame du Saint-Sacrement, fils majeur de feu Philippe Barbeau et de Éliza Saint-Antoine de la même paroisse d'une part; et Suzanne Meloche, domiciliée à Saint-Philippe, fille majeure de Achille Meloche et de Claudia Hudon domiciliés à Ottawa d'autre part; ne s'étant découvert aucun empêchement au dit mariage, Nous prêtre soussigné, avons requis et reçu leur mutuel consentement de mariage et leur avons donné la bénédiction nuptiale en présence de Georges Saint-Antoine, oncle et témoin de l'époux et de Claude Gauvreau, ami et témoin de l'épouse lesquels ainsi que les époux ont déclaré n'avoir signé aucun contrat de mariage. Lecture faite.

(Signé) Suzanne Meloche
Marcel Barbeau
Claude Gauvreau
Georges Saint-Antoine
Ernest Rivest, Ptre Curé⁷¹.

71. Extrait de mariage de Marcel Barbeau et Suzanne Meloche, 7 juin 1948. Cour supérieure. Service de l'état civil.

Claude Gauvreau servit donc de témoin à Suzanne. Il a raconté qu'il assista « à la cérémonie entière debout avec une édition des œuvres complètes de Lautréamont sous le bras⁷² ». Cela dût échapper à l'attention du curé Rivest ! On aura noté par ailleurs la totale absence du moindre représentant de la famille de Suzanne à ce mariage.

Les frères Viau firent plus que leur trouver un logement. Ils offrirent du travail à Marcel. En mai 1947, Barbeau était sorti de l'École du meuble son diplôme d'ébéniste en main, même si la peinture restait sa vraie vocation. Les frères Viau lui offrirent donc de venir travailler avec eux comme ébéniste et décorateur à l'atelier qu'ils venaient de créer. C'était un endroit idéal, à cause de la totale ouverture des Viau à Borduas et son groupe, dont ils exposèrent les œuvres avec beaucoup de désintéressement et de fidélité. Mais, beaucoup trop avant-gardiste, la firme des frères Viau ne tint pas le coup et dut bientôt fermer ses portes, faute de clients.

Qui était Suzanne Meloche, première femme de Barbeau ? Nous avons déjà signalé son nom, à propos du Salon du printemps de 1946, parce qu'un critique lui avait faussement attribué une toile de son futur mari, *Ténébreuse, étrange, inattendue*. À cette époque, Suzanne Meloche et Marcel Barbeau, avions-nous dit, ne se connaissaient pas encore. Entre-temps, on soupçonne qu'elle était passée par une grave crise de conscience. Claude Gauvreau rapporte comment elle fut manipulée par son directeur de conscience, le père Hyacinthe-Marie Robillard, o.p., à l'époque où *Refus global* était déjà rédigé mais pas encore publié :

Suzanne Meloche, qui habitait Ottawa et correspondait avec moi, apprit l'existence du manifeste et m'en demanda une copie. Personnellement, j'aurais consenti à lui en envoyer une ; mais les grands frères, Pierre Gauvreau et Maurice Perron, sentant un piège, s'opposèrent à cela. Ils avaient raison. Suzanne avait à Ottawa un directeur de conscience, le dominicain Hyacinthe-Marie Robillard, et ce dominicain avait conçu le projet de dénoncer *Refus global* avant sa publication⁷³.

Au lieu de cela, le bon père reçut une missive concoctée par Mousseau et Claude Gauvreau qui commençait par les mots « Cher Cocubillard » et Suzanne, abandonnant son « torride directeur », quitta Ottawa et la religion pour épouser Barbeau.

72. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », art. cité, p. 77-78.

73. *Ibid.*, p. 72.

Réunion de famille

À New York, Louise Renaud fit la connaissance d'un jeune rédacteur américain parlant parfaitement le français, Francis Kloeppel. Il avait été conscrit. Durant la guerre, il s'était retrouvé stationné à Paris et avait toujours rêvé d'y retourner. Il n'eut pas de peine à convaincre Louise de l'accompagner. Il projetait de faire une thèse à la Sorbonne sur Gérard de Nerval, poète admiré des surréalistes, comme on sait. Louise n'eut que le temps de signer *Refus global* et les deux jeunes gens partirent pour la France sur le *Queen Mary*. Louise retrouva donc sa sœur Thérèse, qui était déjà à Paris avec Fernand Leduc qui l'y avait rejointe. Toute à la joie de se retrouver, les deux sœurs, accompagnées de leurs beaux, se rendirent sur la côte d'Azur à la fin de l'été⁷⁴.

Jeanne, que sa sœur Louise avait laissée à New York, apparemment avec un avenir prometteur, vint les rejoindre un peu plus tard. Jean-Pierre Labrecque, le fiancé de Jeanne, qui était psychiatre et qui avait travaillé un temps à l'urgence de Stamford, s'intéressait à la psychanalyse et voulait se rendre à Paris pour y faire une psychanalyse avec Lacan. Jeanne l'accompagna donc à Paris le 26 novembre et ils s'y marièrent le 6 décembre. Louise n'épousera Francis Kloeppel que l'année suivante à Paris, mais en cachette. La famille ne l'apprendra qu'une année plus tard.

Les trois sœurs se retrouvaient donc à Paris. On loua une grande maison à Clamart. Fernand et Thérèse, les plus pauvres, habitaient le grenier. Louise occupait l'appartement d'en dessous parce que Francis avait besoin d'un grand bureau pour écrire. À cet étage, il y avait aussi une grande pièce vide que Jeanne leur loua pour y travailler. Elle mit des miroirs au mur et en fit son studio. Elle gagna sa vie à Paris en enseignant la danse moderne à l'American Club.

Raymond Abellio

Il semble qu'il faille situer à peu près à cette époque, comme le fait Jean-Pierre Duquette, la découverte de Raymond Abellio par Fernand Leduc. La première fois qu'il en est question explicitement dans la correspondance avec Borduas est le 13 décembre 1948, dans une fameuse lettre commentant le manifeste que nous analyserons plus loin. Il est évident

74. Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 54.

que c'est un auteur que Leduc connaissait déjà et surtout qu'il pratiquait depuis un certain temps. Il avait lu son roman, *Heureux les pacifiques*, paru en 1946, qui avait valu à son auteur le prix Sainte-Beuve l'année suivante. Il venait de lire son essai, *Vers un nouveau prophétisme*. À ce moment, Leduc ignorait complètement les difficultés d'Abellio, qui, accusé de collaboration pendant la guerre, s'était réfugié en Suisse, où il attendait le résultat de son procès. Certes, Georges Soulès (Abellio est son pseudonyme d'écrivain), qui avait été condamné à dix ans de travaux forcés le 10 octobre 1948, par contumace, pour avoir fait partie du Mouvement Social Révolutionnaire (MSR) d'Eugène Deloncle, organisation collaborationniste d'extrême droite connue aussi sous le nom de La Cagoule, fut acquitté par le Tribunal militaire de Paris, quand il s'avéra qu'il profita de sa position au MSR pour fournir d'importantes informations au service de renseignements du Mouvement de Libération Nationale (MLN) par l'intermédiaire du général de Bénouville et du syndicaliste Raymond Le Bourre, qui témoignèrent en sa faveur⁷⁵. N'empêche que l'on trouve sous sa plume des éloges de Pierre Laval, des jugements « nuancés » sur l'action de Vichy, des condamnations sévères de la manière dont se firent les « règlements de comptes » après la Libération, etc., tout cela, bien sûr, dans une volonté de dépasser les oppositions faciles qui mettent tous les bons d'un côté et tous les méchants de l'autre, mais tout de même !

On ne peut lire maintenant Abellio sans ressentir les profondes ambiguïtés de cette pensée qui prétendait à la connaissance absolue, mais s'embarrassait d'astrologie, qualifiée « d'art profond et subtil⁷⁶ », de « guématrie », sorte de numérologie kabbalistique jouant sur la valeur numérique des vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu⁷⁷, de spiritisme, voire de toutes ces formes de pensée marginales qu'il qualifie lui-même de « nouvelle gnose ». Passe encore que cet esprit encombré de tant de sottes doctrines tente de voir clair dans son passé, y cherche la justification de ses nombreux revirements (n'avait-il pas milité dans l'opposition de gauche du parti socialiste avant la guerre ?), mais il se permet aussi d'interpréter à grands traits l'histoire mondiale — ce qu'il appelle en dégager la « structure absolue » — et de jouer au prophète et au gourou.

75. Voir les documents pertinents à cette affaire dans Raymond Abellio, *Ma dernière mémoire III. Sol invictus, 1939-1947*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Ramsay, 1980, en annexe à la fin de l'ouvrage.

76. *Ibid.*, p. 92.

77. *Ibid.*, p. 168.

Ne donnons qu'un exemple de ses ratiocinations intempestives. Il se dit grand admirateur du peuple juif, qu'il considère, avec le peuple cathare, comme le peuple initiatique par excellence, mais répète en même temps, sans le moindre esprit critique, les préjugés antisémites habituels sur l'« or des Juifs » et leur prétendu contrôle de la finance internationale. Comparant les Juifs aux Cathares, qui, prêchant la fondamentale impureté de la Création que rien ne pouvait racheter, donnèrent l'impression au peuple et à la noblesse du Languedoc que tout était permis, il poursuivait à propos des Juifs :

Et, depuis le grand Exil, il [en] a été de même, toujours en profondeur, du peuple juif et de ses chefs apparents, les maîtres de la finance internationale, lorsqu'ils se sont armés contre un monde qui les rejetait d'un réalisme sans pitié et d'une volonté de possession qui ne connaissait point de limites⁷⁸.

Comment Fernand Leduc en vint-il à se laisser séduire par cette pensée dévoyée, dont Borduas sentira très vite le « spiritualisme » exalté et le « mysticisme » nébuleux, est l'un des profonds mystères de cette histoire.

Récemment, Leduc est revenu sur tout cela et surtout a permis la publication de sa correspondance avec Abellio. Il n'est pas sûr que ses récentes déclarations nous éclairent complètement sur ses motivations. Comment expliquer qu'il n'ait pas cherché à savoir où se situait au juste Abellio sur l'échiquier politique français ?

... j'ai fini par apprendre qu'il était en exil, pour des raisons politiques qui m'ont toujours dépassé. Je sais qu'il a été secrétaire de Léon Blum⁷⁹, qu'il a fait partie de groupes d'intellectuels allemands, je ne sais pas lesquels, mais je n'ai jamais eu les détails de ces activités, on n'en a jamais parlé. De toute façon, il a été acquitté en 1952. Je sais que la toute dernière année 1951-1952 a été une année très difficile pour lui : il a dû s'occuper de son procès, revenir sur son passé, avoir des avocats, etc.⁸⁰.

Est-il concevable que personne n'ait su jeter le doute dans son esprit sur le personnage et ses agissements durant la guerre ? qu'il n'ait pas eu la curiosité de se demander qui étaient ces « intellectuels allemands » qu'il

78. *Ibid.*, p. 179.

79. Il aurait été chargé de mission au ministère de l'Économie nationale en 1936, sous Léon Blum.

80. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 63.

fréquentait? Nous verrons que Borduas, à la seule lecture des textes d'Abellio que lui communiquera Leduc, sera beaucoup plus critique.

Le manifeste

Des circonstances qui entourèrent la préparation du manifeste *Refus global* nous ne savions jusqu'à tout récemment que ce que Claude Gauvreau en avait dit dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope⁸¹ ».

Nous donnâmes connaissance du texte de Borduas à toutes les personnes qui constituaient habituellement notre entourage, et nous commençâmes à rassembler les signatures. Plusieurs de nos amis se refusèrent à endosser ce texte incendiaire.

Gauvreau citait alors Rémi-Paul Forgues, Yves Lasnier et Madeleine Lalonde comme exemple de leurs amis qui refusèrent de signer. Il aurait pu mentionner aussi Pierre Mercure, Denis Noisieux, les Viau et quelques autres.

Gauvreau indiquait aussi que c'est Borduas qui avait cru « bon d'étoffer l'acte collectif » de quelques autres textes. Pour le reste, on ignorait comment le manifeste avait été imprimé, par qui, où et avec quel argent. Toutes ces questions sont maintenant élucidées grâce à Ray Ellenwood, qui tient ses renseignements de la bouche même de son éditeur, Maurice Perron⁸². L'impression et l'assemblage de la couverture, du texte et des illustrations furent faits chez les Gauvreau, au 75, rue Sherbrooke Ouest, Pierre Gauvreau ayant été responsable de la dactylographie finale des textes sur stencils. On avait loué une Gestetner pour l'occasion. La couverture reproduisant une aquarelle de 1948 de Riopelle, la page de titre avec le « poème » de Claude Gauvreau (« Raie, fugue, lobe, ale ») et les pages d'illustrations furent lithographiées dans une imprimerie commerciale. Textes et illustrations furent assemblés à la main, simplement pliés, et insérés sans couture ni attaches dans la couverture cartonnée repliée.

Maurice Perron s'occupa de l'enregistrement légal de sa maison d'édition sous le nom mystérieux de Mithra-Mythe, qui avait été suggéré par Claude Gauvreau. Quatre cents copies furent imprimées, faute de

81. Jean-Pierre Duquette, ouvr. cité, p. 71.

82. Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 133, qui renvoie à une entrevue de l'A. avec Maurice Perron, le 11 mars 1984.

« moyens financiers de faire plus⁸³ ». On avait sollicité une contribution en argent de chacun des participants pour défrayer le coût du papier, de la location de l'appareil et de l'impression des illustrations. Les contributeurs furent remboursés par un nombre de copies proportionnel à leur générosité. *Refus global* fut vendu à 1 \$ pièce, à perte, donc, son coût de production s'élevant à 1,20 \$, comme l'expliquait Claude Gauvreau⁸⁴.

Il semble bien, comme nous l'avons suggéré plus haut, qu'on ait voulu d'abord accompagner le lancement du manifeste d'une exposition des travaux des signataires artistes. Cette idée persista longtemps. Le 25 juillet 1948, un communiqué de presse qui annonçait le lancement du manifeste à la Librairie Tranquille, affirmait encore que les automatistes « en profiteront pour exposer ». On dit qu'on verra leurs œuvres à travers un écran percé de « petits trous⁸⁵ ». On sait qu'il n'en sera rien finalement. Claude Gauvreau a rappelé que « c'est Riopelle qui insista pour que le manifeste fût un acte autonome⁸⁶ ». Ce que le communiqué démontre, c'est que Riopelle ne convainquit ses amis qu'au tout dernier moment⁸⁷. Le 5 août, il avait enfin gagné sa cause, comme en fait foi un autre communiqué :

L'automatisme a connu à Paris un réel succès l'an dernier et le public est déjà désireux de visiter une exposition de ce genre d'interprétation artistique. Il semble que le public aura ce plaisir à l'automne, mais auparavant l'automatisme désire lancer un exposé de sa doctrine humaine devant l'humanité⁸⁸.

Le projet de l'exposition était donc reporté à l'automne. Malheureusement, il restera sans suite, Borduas ayant été, entre-temps, démis de ses fonctions à l'École du meuble et ayant sans doute perdu le goût de toute activité de ce genre pour lors.

Quoi qu'il en soit, le manifeste paraissait en librairie le 9 août 1948, un lundi. C'est Perron qui insista pour que le manifeste paraisse avant la

83. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 76.

84. *Ibid.*, p. 76-77.

85. Annonce, *Le Petit Journal*, 25 juillet 1944, p. 44.

86. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 71.

87. Et non dès la fin de janvier 1948, comme l'avance Jean Fisette, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 318.

88. Anonyme, « Bombe automatiste chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 5 août 1948, p. 5. Le même texte est repris dans *La Patrie*, 7 août 1948, p. 43, et dans *Le Petit Journal*, 8 août 1948, p. 41. Voir également Rolland Boulanger, « Dynamitage automatiste à la Librairie Tranquille », *Montréal-Matin*, 9 août 1948, p. 5.

fin des vacances. Comme nous le verrons, Borduas en fera un argument en sa faveur après son renvoi de l'École du meuble. Perron, quant à lui, risquait de perdre son emploi si on apprenait jusqu'à quel point il avait été impliqué dans sa publication.

Le manifeste comportait trois textes de Borduas: le manifeste proprement dit, intitulé *Refus global*, contresigné par Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan, « En regard du surréalisme actuel », dont nous avons commenté la genèse, et « Commentaires sur des mots courants », une sorte de lexique des termes chers aux automatistes. Claude Gauvreau y avait ensuite trois pièces dramatiques, *Au cœur des quenouilles*, *Bien-être*, dont il a été question plus haut, et *L'ombre sur le cerceau*.

Trois autres textes complétaient cet ensemble: le texte de la conférence « La danse et l'espoir », de Françoise Sullivan, commentée plus haut, « L'œuvre picturale est une expérience », un texte de Bruno Cormier et « Qu'on le veuille ou non », une proclamation de Fernand Leduc.

On avait aussi prévu quelques illustrations. Le manifeste reproduisait en effet une sculpture de papier mâché de Marcel Barbeau, *Coquille évoluée des mers brûlantes*; un tableau de Borduas, *Cimetière glorieux*; une huile de Pierre Gauvreau, *La fleur ignifère*, qu'il avait exposée rue Sherbrooke comme une autre photo de Perron reproduite également dans le manifeste le démontrait; une huile de Marcelle Ferron, *Iba*; une huile de Fernand Leduc, *Avalanche au mont des Escoumins*; une sculpture de papier mâché de Jean-Paul Mousseau, *Ronces marchant nu-pieds*; et une huile de Riopelle, *Entre les quatre murs du vent j'écoute*, qu'il présentera l'année suivante à sa première exposition solo parisienne, comme nous le verrons. Roger Fauteux, qui ne signa pas le manifeste, se vit exclu du privilège d'une reproduction. Maurice Perron, qui avait photographié toutes ces œuvres, sauf celle de Leduc qui l'avait été à Paris, se trouvait par le fait même représenté dans le manifeste, sans compter qu'il en fut l'éditeur officiel sous le nom de Mithra-Mythe et que ses photos d'accrochage des expositions de la rue Amherst et de la rue Sherbrooke, ses photos des performances de Françoise Sullivan et ses photos de la pièce de Claude Gauvreau, *Bien-être*, y étaient également reproduites. Ces dernières n'avaient pas été prises au cours de la présentation de la pièce,

mais à l'appartement de Muriel Guilbault, rue Sherbrooke, pour cette publication⁸⁹.

Refus global

De tous les textes composant le manifeste, la préface de Borduas contresigné par le groupe et intitulé *Refus global* est le plus important. *Refus global* s'ouvre sur la description d'un champ de ruines. Borduas prenait conscience de ce qu'était devenu le « petit peuple » du Québec depuis la Conquête. Il aurait probablement été d'accord avec l'essentiel du diagnostic de Breton dans *Arcane 17* que nous rapportions plus haut. Pour lui aussi, « notre destin sembla[it] durement fixé ». Pour lui aussi, « Sade rest[ait] introuvable en librairie⁹⁰ » et l'Église catholique y pratiquait ses « méthodes obscurantistes⁹¹ ». Pour lui aussi, le peuple canadien-français avait été « tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée » et dans l'« ignorance » des « grands faits de l'histoire⁹² ». Mais, à la différence de Breton, qui jugeait le Québec de l'extérieur avec condescendance et paternalisme, Borduas le faisait de l'intérieur, avec douleur et révolte. Il constatait tout d'abord tous les méfaits qu'un peu moins de deux siècles d'attachement au passé, de repliement sur soi, de mentalité de ghetto, d'idéologie cléricale et d'obsession identitaire avait pu produire dans la conscience des Canadiens français. Surtout, il cherchait à aller aux causes de cet état de choses. Il voyait comment les élites avaient exploité la peur, « refuge habituel des vaincus⁹³ », pour maintenir leurs maigres privilèges. Tenant à avoir « bien en main les élites, et, par l'entremise du clergé et des seigneurs, les habitants », la couronne anglaise avait reconnu à sa colonie la liberté de religion (Acte de Québec, 1774) et avait en quelque sorte redonné sa liberté au haut clergé et aux seigneurs, qui purent exercer un pouvoir de type aristocratique. Ce que Borduas exprimait plus brutalement : l'élite « se vend au plus fort » et le fera « chaque fois qu'une occasion sera belle⁹⁴ ».

89. Voir Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 161, n. 5.

90. Nous citons le manifeste dans l'édition critique d'André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 340.

91. *Ibid.*, p. 329.

92. *Ibid.*, p. 327-328.

93. *Ibid.*, p. 327.

94. *Id.*

Borduas était particulièrement véhément dans la dénonciation de l'exploitation de la peur par nos élites politiques et cléricales. Le clergé en particulier avait encouragé une peur de l'autre, en détournant ses ouailles de tout contact avec l'extérieur même au sein de la communauté nationale. La langue, gardienne de la foi, cultivée dans la forme dialectale qui avait fait sourire Breton, devenait le meilleur rempart contre les possibles influences protestantes ou étrangères. On avait aussi cultivé des peurs plus intimes, que Borduas énumérait « dans le fol espoir d'en effacer le souvenir⁹⁵ ». Comme dans le roman de Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, la religion cultivait la peur de la vie.

Les élites politiques n'avaient pas procédé autrement. Il faut bien se rendre à l'évidence, la conquête anglaise les avait traumatisées plus que le peuple qui, lui, aurait pu s'en accommoder. Il aurait parlé l'anglais et serait devenu protestant, puis sans religion. Cela n'aurait pas été la première fois qu'un peuple conquis aurait adopté la langue et la religion du conquérant. Sa vie de tous les jours n'en aurait pas été beaucoup modifiée. Sur certains points, elle aurait même été meilleure. C'est ce que croyait Lord Durham, par exemple, quand il disait qu'il ne voyait pas de meilleur cadeau à faire aux Canadiens français que de leur donner « le caractère anglais » et de les libérer du joug des institutions de l'ancien régime. Pour qui cette perte d'identité culturelle, de la langue française et de la religion catholique aurait-elle été catastrophique ? Pour le clergé, bien sûr, et pour les élites politiques, parce qu'ils auraient perdu l'un et l'autre leur ligne de communication avec le peuple, leur emprise sur sa conscience, et donc leurs privilèges. Aussi firent-ils tout pour sauver et la langue et la foi ; tout pour enfermer leurs gens dans un ghetto étanche, ce que Borduas appelait « l'étanchéité du charme⁹⁶ ». Ils convinquirent tout le monde que le français et le catholicisme étaient les valeurs fondamentales à sauver à tout prix ; qu'en cela tenait toute notre identité. Perdre le français et la religion catholique, c'était disparaître culturellement. Si quelqu'un avait le malheur de suggérer qu'il y avait peut-être autre chose à faire que d'aller à la messe et de soigner son français si l'on voulait participer à l'évolution universelle, il était tout de suite menacé de l'enfer et traité de traître à la patrie. « Notre maître le passé », répétait l'abbé Groulx, l'antipode parfait de Borduas. Le passé, n'était-ce pas l'époque où l'élite (gouverneur, seigneurs et clergé) jouissait de tous ses privilèges d'ancien régime ? « Fini

95. *Ibid.*, p. 332.

96. *Ibid.*, p. 329.

l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé», disait au contraire Borduas. «Au diable le goupillon et la tuque⁹⁷!»

Borduas ne s'arrêtait pas là. Il vit que les conditions de la guerre froide qui commençaient alors à prévaloir faisaient du cas du Québec une sorte de symbole de ce qui était en train de se passer un peu partout dans le monde. La grande peur («l'heure H est arrivée») d'une catastrophe beaucoup plus radicale que la seule perte de son identité nationale ou de sa langue, puisqu'il s'agissait d'une totale annihilation de la planète, envahissait toutes les consciences. C'était une peur authentique. La bombe atomique qui venait de tomber sur Hiroshima et sur Nagasaki l'avait démontré d'une manière épouvantable. De la même manière que nos petites «peurs bleu, rouge et blanc» avaient été exploitées par nos élites cléricales et politiques nous menaçant de l'enfer à tout propos si nous ne nous conformions pas à leurs normes, de même la grande peur d'aujourd'hui était exploitée par les élites mondiales. Il fallait à tout prix sauver le capitalisme si l'on voulait gagner la guerre froide, répétait-on d'un côté de la planète. Il fallait à tout prix sauver le communisme si l'on voulait gagner la guerre froide, répétait-on de l'autre côté de la planète. En réalité, ce n'étaient ni le capitalisme ni le communisme qui feraient le bonheur des petites gens. Ce qui était en jeu ici, ce n'était pas leur bonheur, ce n'était même pas leur survie devant la menace atomique, c'était le privilège de ceux que ces systèmes de pensée servaient. Comme le clergé l'avait fait chez nous, les leaders mondiaux détournaient à leur profit les légitimes aspirations du peuple. Chaque fois, les révolutions avaient été tournées au profit du petit nombre et les gens avaient simplement changé d'exploiteurs. Découragés, ils croyaient de moins en moins aux élites politiques. La désaffection du politique venait de l'accumulation des expériences négatives, des espoirs déçus. Les derniers en date étaient les communistes, avec lesquels le manifeste proposait «un règlement final des comptes».

Aussi bien, *Refus global* proposait tout autre chose. D'abord, il proposait une remise en question radicale de la notion d'«intention».

«Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la raison. À bas toutes deux, au second rang⁹⁸!»

Il s'agit à la fois d'un point essentiel de la pensée de Borduas et d'une prise de position qui ne sera pas bien comprise par la critique comme

97. *Ibid.*, p. 344.

98. *Ibid.*, p. 342.

nous le verrons. Les éditeurs de ses *Écrits* rapprochent à bon droit cette phrase d'un passage d'une lettre de Borduas à Rolland Boulanger : « Refus de toute INTENTION. — L'intention est ici limitée à l'acte choisi pour son utilité immédiate — arme néfaste de la RAISON. — Qui seule choisit et ravale ainsi l'intelligence...⁹⁹ »

L'« intention » est donc ce qui, pour Borduas, vicie un acte, lui enlève sa spontanéité, sa générosité. L'intention, c'est ce qui en fait un acte calculé en fonction d'un profit immédiat. Elle est « l'arme néfaste de la RAISON », parce que la raison s'en sert pour justifier l'acte, pour répondre du choix qui a été posé. Dans l'acte passionnel, au contraire, il n'y a pas de calcul, il n'y a pas d'arrière-pensée, il n'y a pas de rationalisation après coup.

Borduas se référait probablement à deux modèles quand il parlait d'« intention » dans le sens péjoratif qu'il avait adopté : le modèle religieux et le modèle artistique. Il était probablement familier de cette formule du petit catéchisme qui exigeait « le ferme propos, l'intention droite et la volonté suffisante » comme conditions *sine qua non* au pardon des fautes. Qu'était-ce que cette « intention droite » ? La casuistique catholique jugeait de la qualité morale des actes à leur intention. Une bonne action pouvait être viciée par une mauvaise intention, comme par exemple si l'on s'enorgueillissait d'avoir bien agi. Inversement, une mauvaise action n'était pas nécessairement imputable à son auteur, si l'on pouvait démontrer qu'il n'avait pas eu mauvaise intention en la posant. L'exemple classique des manuels de confesseurs de ce dernier cas était la pollution nocturne. Se produisant durant le sommeil, et donc involontairement, elle n'avait pu être intentionnellement produite. Que l'émission plaisante du sperme ait été considérée par ailleurs comme une mauvaise action relève des obsessions sexuelles du catholicisme québécois. C'est dire, comme le démontrait cet exemple quelque peu ridicule, que si la valeur morale — et ne l'oublions pas, méritoire — d'un acte dépendait de l'intention qui avait présidé à cet acte, l'intention devait à son tour obéir à certaines normes. Et, bien sûr, ces normes étaient, à leur tour, définies ou précisées par les élites cléricales, qui, en matière sexuelle en particulier, les avaient particulièrement tatillonnes et absurdes. Il va sans dire que ces normes étaient toujours présentées comme conformes à la RAISON. Des traités entiers de morale s'ingéniaient à en démontrer la rationalité.

99. Lettre de Borduas à Rolland Boulanger, 27 mars 1950, MACM, Archives Borduas, dossier 109.

Ce à quoi Borduas aspirait au contraire, c'était à la reconnaissance de la valeur morale de l'acte spontané, sincère, généreux, non préconçu, tel que le surréalisme la lui avait révélée. « Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non préconçu », écrivait-il dans *En regard du surréalisme actuel*. Qu'avions-nous besoin après cela de toutes ces rationalisations d'un système absurde, souvent nocif, responsable d'un nombre incalculable de névroses, de refoulements, de fausse culpabilité ! « Place à l'amour ! Place aux nécessités ! » s'écriait-il au cœur du texte de *Refus global*.

L'autre modèle que Borduas pouvait avoir en tête, avons-nous dit, était le modèle artistique. L'équivalent de l'« intention » dans le domaine artistique était la préconception intéressée de l'œuvre, sa planification dans le but d'en tirer profit (financier ou autre). Or cette planification ne pouvait se faire qu'en fonction d'un effet que l'on voulait produire et de la réception que l'on anticipait. On s'assurait de l'accueil favorable de l'œuvre en se conformant à des normes esthétiques prédéfinies. Les normes en question étaient des normes académiques, c'est-à-dire définies par une académie. Elles visaient à éliminer le risque. Elles proposaient l'imitation des devanciers et la répétition des performances qui avaient eu du succès. Tout l'enseignement de Borduas s'était érigé contre ce système. Inutile d'insister.

On notera tout de même combien facilement Borduas franchissait la frontière de l'éthique et de l'esthétique. L'acte non préconçu, qu'il s'agisse de l'acte de peindre ou l'acte d'aimer, avait une valeur morale comme tel. Borduas a toujours refusé « le cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée trop facile d'évitement¹⁰⁰ ».

Borduas n'entrevoyait qu'une solution pour le Québec : rompre avec la vieille mentalité de « survivance » et s'ouvrir aux grands courants de la pensée universelle ; avoir accès à Lautréamont, à Rimbaud, à Sade, à tout ce que l'Église a mis à l'Index ; substituer à une morale de la répétition (morale « simiesque ») une morale de communication ; opter pour la « fraternité humaine dont le christianisme est devenu la porte fermée ». Tant pis pour l'obsession identitaire des Québécois. L'« espoir collectif » qu'il voyait naître à l'horizon n'était pas un espoir national, c'était un espoir à l'échelle de la planète.

Borduas appelait cet espoir collectif l'« anarchie resplendissante ». L'essentiel pour lui, c'était que l'on redonne aux gens la responsabilité

100. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 341.

entière de leur destin sur la planète, au lieu de déléguer cette responsabilité à des représentants qui finissent toujours par restreindre les aspirations de tous à leurs aspirations à eux. Redonner la responsabilité entière à tous imposera qu'on invente de nouvelles façons de communiquer, de respecter les aspirations légitimes de chacun, ses désirs. Du moins, l'objectif sera clair et il ne sera plus masqué par des idéologies mensongères qui ne servent qu'à justifier des privilèges.

Règlement final des comptes

Le manifeste comporte une partie ainsi intitulée où Borduas prend ses distances avec le communisme. Nous avons souligné au chapitre précédent, en rapportant le débat Hénault-Gélinas, le contexte immédiat de cette prise de position. Comme nous le faisons remarquer alors, l'expression « notre abstention coupable¹⁰¹ » que l'on trouve dans le manifeste, renvoie directement à un article de Gélinas¹⁰². Nous n'y reviendrons pas ici.

Il paraît vraisemblable que Borduas ait pu être encouragé dans ses prises de position anticomunistes par la lecture du manifeste *Rupture inaugurale*, et donc par les prises de position politiques récentes des surréalistes. On retrouve dans l'un et l'autre textes une volonté de rejoindre directement, par-dessus la tête de ses élites politiques stalinienne, la classe ouvrière dans le manifeste français; le peuple, par-dessus celle de ses élites syndicales, dans le manifeste de Borduas. Dans l'un et l'autre cas, on affirme que ces élites se sont disqualifiées. Entre Pastoreau qui affirme que « le Parti communiste s'écarte chaque jour davantage » de la « tradition révolutionnaire du mouvement ouvrier¹⁰³ » et Borduas qui ironise sur ces chefs syndicaux qui se « dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat », mais qui finissent par exiger « sur le dos du même prolétariat [...] un règlement de frais supplémentaires¹⁰⁴ », la distance est plus dans le ton que dans l'idée. Par rapport à ce type d'action à courte vue, dont les objectifs ne semblent mener

101. *Ibid.*, p. 346.

102. Pierre Gélinas, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2.

103. *Rupture inaugurale*, dans José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II: 1940-1969, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 30.

104. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 346.

qu'au remplacement des « hommes au pouvoir par d'autres semblables » et qu'à une redistribution des richesses (ce que Borduas appelle « la ripaille » ou « la curée »), les prises de position du manifeste pouvaient paraître autrement désintéressées et courageuses : « à nous le risque total dans le refus global¹⁰⁵ ».

Borduas avait aussi lu Mabilles. On en trouve des échos discrets ici et là, à commencer par le titre même de cette section, comme l'ont suggéré les auteurs de l'édition critique des *Écrits* de Borduas. On lit en effet dans *Égrégories ou La vie des civilisations* : « La période actuelle correspond justement à un vaste règlement de comptes au cours duquel toutes les erreurs et tous les crimes anciens arrivent à expiation¹⁰⁶. »

Enfin, il ne faudrait pas minimiser l'impact de la pensée anarchique sur Borduas. Le dernier paragraphe de *Refus global* est sans équivoque sur cette dernière filiation :

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération¹⁰⁷.

Qu'on le veuille ou non

De loin, le texte le plus violent du manifeste était *Qu'on le veuille ou non*, proclamation de Fernand Leduc. Écrit vers la fin de janvier et recopié au verso de la seconde page d'une lettre à Borduas datée du 30 janvier dans laquelle il en parlait comme de « quelques notes plutôt générales¹⁰⁸ », *Qu'on le veuille ou non* souleva immédiatement l'enthousiasme du groupe. Au moment de sa rédaction, il était encore question d'une exposition et d'un catalogue. Aussi Borduas, dans sa réponse du 16 février, l'assurait-il que sa « page magnifique [...] aura la meilleure place au catalogue¹⁰⁹ ». Ce

105. *Ibid.*, p. 347.

106. Pierre Mabilles, *Égrégories ou La vie des civilisations*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1977, p. 224-225

107. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cit.*, p. 349.

108. André Beaudet, *ouvr. cit.*, p. 79.

109. *Ibid.*, p. 244, n. 153.

texte arrivait à Montréal au moment où, les ruptures se multipliant et l'appréhension de « l'heure H » augmentant, Borduas envisageait, peut-être plus sérieusement qu'on pourrait le penser, qu'« il ne restera plus qu'à émigrer en haut de la baie d'Hudson en attendant la fin de la "dernière guerre" ». On retrouve en effet dans le texte de Leduc quelque chose de cette atmosphère d'apocalypse. Leduc y appelait de ses vœux « l'avènement prochain d'une civilisation nouvelle », édifiée nécessairement sur les ruines de la civilisation présente, civilisation « au cœur moribond ». « Assez de cataplasme », s'écriait-il. « À fond d'abîme, précipitons l'événement qui nous livrera l'AVÈNEMENT. »

Pour comprendre ce texte, il faut le rattacher au contenu d'une lettre à Borduas quelque peu postérieure — elle date du 1^{er} avril — qui nous permet d'en retracer la genèse¹¹⁰. Leduc y fait état en effet d'une série de lectures qui convergent toutes vers la certitude de l'imminence d'un troisième et « dernier » grand conflit mondial opposant cette fois les blocs russe et américain. Loin d'être perçu comme le commencement d'une longue période d'équilibre dans la terreur, au cours de laquelle la menace atomique agirait comme l'instrument par excellence de la dissuasion, la guerre froide dans laquelle on s'installait alors paraissait devoir éclater à tout moment, avec des conséquences qu'on avait encore peine à imaginer.

Leduc était bien conscient que tous ne partageaient pas son pessimisme sur la « civilisation présente ». Certains — comme Sartre, disait-il, en fondant le Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR) — dénonçaient « le fatalisme qui considère la guerre entre les deux blocs inévitable » comme un acquiescement à la guerre. « Ce fatalisme est déjà la guerre », avait déclaré Sartre au cours d'une conférence de presse, le 10 mars, annonçant la fondation du RDR. Il fallait au contraire jeter des ponts et multiplier les occasions de dialogue. C'est la raison qui lui avait fait envisager, avec David Rousset, Jean Rous, Altman du journal *Franc-Tireur* et quelques autres, la nécessité d'envisager « une nouvelle forme de démocratie révolutionnaire » qui évitât et l'écueil de la « démocratie capitaliste et... la limitation du communisme » stalinien¹¹¹. On espérait de cette façon « grouper toutes les forces socialistes non ralliées au communisme et édifier avec elles une Europe indépendante des deux blocs¹¹² ». Le

110. *Ibid.*, p. 85-89.

111. Anne Simonin et Hélène Clastres, *Le débat. Les idées en France 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 66.

112. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963, vol. I, p. 206.

13 décembre, à la salle Pleyel, on avait réuni sur cette base plusieurs grands écrivains, dont Camus et Breton, lequel ne fut jamais pourtant très chaud pour Sartre, qui avaient adressé la parole à des milliers d'auditeurs. L'intervention de Breton fut publiée dans *Combat*, le 16 décembre, et dans *La Gauche*, journal éphémère du RDR, le 20 décembre¹¹³.

Leduc ne les mentionne pas, mais on pourrait situer dans la même ligne la caution morale que Breton donna au groupement Front humain de Robert Sarrazac en assistant à la conférence donnée par celui-ci à la Salle des Horticulteurs, rue de Grenelle, le 30 avril 1948, en faveur des « citoyens du monde », et en permettant la vente aux enchères de quelques-uns de ses manuscrits. Conséquent avec ce premier engagement, Breton s'enthousiasmera ensuite des activités un peu brouillonnes du « citoyen du monde » par excellence, Gary Davis, qui toutes allaient dans le sens de l'internationalisme et de la paix mondiale¹¹⁴.

Leduc, touchant le bas de la courbe du négativisme juste avant que la pensée d'Abellio lui fit entrevoir les voies non plus de la destruction mais du « recommencement d'un monde » sur des bases entièrement nouvelles¹¹⁵, rejetait ces tentatives conciliatrices. Il citait Robert Schumacher, qui, plus réaliste peut-être, déclarait la reconstruction de l'Europe impossible tant que le conflit entre les deux blocs ne serait pas résorbé. Il citait surtout Henry Miller et Antonin Artaud. L'auteur de *Cauchemar climatisé*, qu'on venait de traduire et de publier aux Éditions du Chêne, prédisait une révolte populaire telle qu'on pouvait considérer les jours des dirigeants actuels comptés. « Quand le petit homme du monde entier, écrivait-il dans le passage cité par Leduc, sera pris d'un tel désespoir qu'il ne pourra plus attendre une autre minute, une autre seconde, ô monde, prends garde ! »

Artaud, avec un sens de l'action dramatique qui avait frappé Leduc, avait, au cours de l'une de ses dernières interviews donnée à J. Desternes du *Figaro littéraire* le 13 mars 1948, sorti un couteau de sa poche et l'avait fiché d'un coup sec dans une table¹¹⁶. « C'est le seul moyen d'en sortir, le

113. Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, ouvr. cité, p. 403.

114. Voir José Pierre, ouvr. cité, p. 325.

115. Voir André Beaudet, ouvr. cité, p. 246, n. 168.

116. Artaud avait-il l'habitude de ficher son couteau dans les tables ? Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 63, rapporte un incident analogue quand un journaliste lui avait demandé sa définition de l'humour noir. Ou s'agit-il du même incident ?

couteau, oui, c'est la seule arme contre les salauds. » Artaud croyait savoir qu'« ailleurs, il existe des hommes qui agissent, ou qui se préparent à agir. Des hommes qui vont s'unir [... et la curée] sera beaucoup plus terrible et beaucoup plus vaste » que tout ce qu'on avait vu jusqu'à présent.

Leduc citait aussi un passage de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, démontrant incidemment la qualité de son information. Car on sait que cette émission d'Artaud fut interdite sur les ondes de la Radiodiffusion française le 2 février 1948 et n'a paru, chez K éditeur, que vers le 30 avril 1948. Leduc l'avait probablement lu dans le premier numéro de la revue *Nyza*, qui publia le texte en entier entre-temps¹¹⁷.

On retrouvera écho de ces pensées de Miller et d'Artaud, citées par Leduc, à la fin de *Projections libérantes* de Borduas :

Messieurs, vous touchez quand même au terme de votre puissance. Je sens que d'ici peu des centaines d'hommes venant des bas-fonds vous crieront à la face leur dégoût, leur haine mortelle. Des centaines d'hommes revendiqueront leur droit intégral à la vie. Des centaines d'hommes revendiqueront leur droit au travail-passion et vomiront votre travail-corrée insignifiant et stérile. Des centaines d'hommes referont une société où il sera possible de circuler sans honte et de penser haut et net¹¹⁸.

Premières réactions

On peut mesurer l'impact du manifeste dans le milieu québécois d'alors simplement par le nombre d'articles de journaux et de revues qu'il a suscités. Il n'était pas encore paru que l'on annonçait déjà le lancement d'« une bombe automatiste » à la Librairie Tranquille¹¹⁹. L'un des premiers articles à attaquer le manifeste est dû au journaliste du *Petit Journal* Pierre Saint-Germain. Claude Gauvreau a raconté comment les choses s'étaient passées. Apparemment, *Le Petit Journal* avait sollicité une interview de Riopelle, mais celui-ci, pour une raison que nous ignorons, avait demandé à Gauvreau de s'en charger :

Je n'avais jamais été interviewé de ma vie et j'ignorais toute défiance. C'est surtout le journaliste Pierre Saint-Germain qui fut chargé de me

117. Voir André Beaudet, ouvr. cité, p. 246, n. 167.

118. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 478-479.

119. Anonyme, « Bombe automatiste chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 5 août 1948, p. 5, et *La Patrie*, 7 août 1948, p. 43.

cuisiner. Croyant encore dans la loyauté des journalistes, et supposant qu'il ferait de mes confidences un usage spirituel et adéquat, je tâchai de me souvenir de tous les détails pittoresques qui pouvaient intéresser le lecteur et je déballai tout ce que je savais.

Il en résulta un article non signé, apparemment écrit en collaboration, mais dont Saint-Germain doit porter la plus grande part de responsabilité, intitulé : « Écartèlement et jus de tomate. Nos automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement du régime de l'instinct¹²⁰ ». Gauvreau a déclaré cet article être « d'une bassesse porcine et d'un humour d'une si vile qualité que même les pitres du burlesque *Starland* auraient eu honte d'y recourir », dépassant « en abjection tout ce qui a été publié » sur *Refus global*. Qu'on en juge sur pièce :

Transposé depuis le plan pictural où il est né comme le rejeton supérieur du cubisme (« Picasso y est resté figé ») et du surréalisme (déjà « retardataire »), l'automatisme surrationnel serait, d'après le précieux lexique que ses adeptes fournissent, une trouvaille du Français André Breton. Les automatistes montréalais ont bâti sur ce mot un système qui mène à une nouvelle religion, le « monisme surrationnel », qui fera cesser « l'écartèlement » des humains entre leurs possibilités psychiques et physiques [...].

Nos automatistes ne sont d'ailleurs pas sûrs d'avoir atteint le *nec plus ultra*, puisqu'ils viennent d'apprendre qu'un Roumain du nom de Trost¹²¹ a publié récemment un manifeste « surautomatiste » [...].

Les accumulations de mots-instincts ne sont pas aussi évocatrices et puissantes chez le jeune Gauvreau que chez Miller, aux *Tropiques* célèbres. L'auteur montréalais nous offre cependant des « jus de palissades », des « mugissements violets » et l'interjection : « Oreille de femme et peau de cochon rose ! »

On imagine le choc que dut produire la publication de cet article farci de citations coupées de leur contexte et détournées de leur sens, d'erreurs

120. *Le Petit Journal*, 15 août 1948, p. 28 ; art. non signé.

121. Aussi surprenant que cela puisse paraître, cette information est exacte. Dolfi Trost faisait partie des fondateurs, avec Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu et Paul Păun, du groupe surréaliste roumain, créé en 1947. Ce groupe est à l'origine de nombreux et importants textes théoriques qui parviennent à Paris et sont étudiés et discutés. Bien plus, Trost et Luca s'établiront en France en 1948 et prendront part aux discussions du Café de la Place Blanche jusqu'en 1951. Voir Jean Schuster, « 1946-1966, les années maudites », dans Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine et Claude Schweisguth, *ouvr. cité*, p. 399.

pures et simples, comme de faire de l'automatisme un rejeton du cubisme, et d'ironie facile sur l'interviewé et ses écrits. On aura reconnu en particulier la phrase de *Refus global*: « L'écartèlement aura une fin¹²² » ; l'écartèlement entre « les puissances psychiques » et les « puissances raisonnantes¹²³ », autrement dit entre la passion et la raison. Quant au « monisme », il ne s'agissait pas d'une nouvelle « religion », mais simplement du rejet du dualisme et de la prise de position matérialiste des membres du groupe :

Tous les automatistes ont été des *monistes* ; ce qui est dire que, pour eux, le dualisme retors et parfois hypocrite qui consiste à diviser ce qui existe en « matière » et « esprit » tout en condamnant l'un de ces termes opposés est toujours apparu comme vain et contraire à la réalité¹²⁴.

Même si la mauvaise foi des journalistes du *Petit Journal* était évidente, Gauvreau eut tout de même à subir un moment les invectives de Perron l'accusant d'avoir été en partie responsable du ton loufoque qu'avait pris l'article de Saint-Germain. Borduas comprit qu'il avait été manipulé et calma les esprits.

Claude Gauvreau ne devait pas en rester là, cependant. Il prépara une riposte extrêmement violente à cet article, riposte dont *Le Petit Journal* ne fit aucun cas. Au lieu de cela, on publia, dans le courrier des lecteurs, sous les initiales Y. G., une attaque sur le français prétendument incompréhensible du manifeste¹²⁵.

Réaction des critiques d'art

Toutes les réactions à *Refus global* ne furent pas aussi philistines que celles du journaliste Saint-Germain. André-G. Bourassa a avancé que la critique d'art qui avait été favorable à Borduas et qui avait suivi pas à pas sa carrière jusque-là ne lui fit pas défaut. Il signalait une interview sympathique à Borduas de Madeleine Gariépy, au moment où l'existence du manifeste était connue dans le milieu même s'il n'était pas encore publié, et un article d'Henri Girard, publié dans *La Nouvelle Relève* après la parution de *Refus global*. Il aurait pu citer également Charles Doyon, le plus

122. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 336.

123. *Ibid.*, p. 338.

124. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... » art. cité, p. 68.

125. Y. G., « L'avis de nos lecteurs. Amour, désir, vertige », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1948, p. 44.

courageux défenseur de Borduas, Maurice Gagnon, Donald Buchanan et Robert Élie. Il ne faudrait cependant pas mettre toutes ces réactions sur le même pied.

Certes, Madeleine Gariépy lançait un appel à une ouverture à la peinture et aux idées de Borduas à l'occasion de son exposition chez les frères Viau, mais son article paraissait *avant* la publication du manifeste. Il est vrai qu'elle déclarait que le surréalisme avait été « d'une grande importance dans la formation de la présente génération de poètes et de peintres », qu'il « mérit[ait] l'attention », ne serait-ce que pour comprendre ce que Borduas, qui en avait « accepté la discipline », lui devait. Et de citer une belle définition du « merveilleux », tirée de Pierre Mabille :

Le merveilleux est la force de renouvellement commune à tous les hommes, quels que soient leur culture particulière et le développement de leur intelligence ; il permet d'entrevoir un accord profond au-delà des frontières et des intérêts, une fraternité qui a sa langue universelle dans la poésie et l'art véritable¹²⁶.

Henri Girard, quant à lui, écrivait *après* la parution du manifeste et, même si lui aussi se réclamait d'une certaine ouverture d'esprit devant les œuvres surréalistes, y cherchant la moindre parcelle de « joie esthétique », il serait difficile de faire de cet article une prise de position en faveur du surréalisme. Il y fait des gorges chaudes du fameux texte de la *Boîte verte* de Duchamp¹²⁷ sur *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qu'il décrit comme un « tableau » surréaliste en plus ! Il y dénonce la « morbidité sexuelle qui s'affiche dans les peintures de plusieurs artistes de l'école surréaliste » ; le « matérialisme » qui mène inévitablement à l'« anarchie » ; l'« automatisme » de Masson où la main ferait tout — « C'est à peine si l'on concède à la raison un modeste droit de contrôle », etc. Sa conclusion est sans équivoque. Il y aurait trois raisons qui nous contraindraient à rejeter le surréalisme :

... il place l'instinct au-dessus de la raison ; il élève la matière au-dessus de l'esprit ; il s'affirme comme une négation de l'âme immortelle, créée à l'image et à la ressemblance de Dieu.

126. Cité par Madeleine Gariépy, « Exposition Borduas », *Notre temps*, 24 avril 1948, p. 9.

127. Voir Michel Sanouillet et Elmer Peterson, *Marcel Duchamp. Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, (© 1970), 1975, p. 58-59, pour le texte cité par Henri Girard, qui l'avait probablement lu dans André Breton, « Le phare de la mariée », dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, NRF, 1928, dont il cite un passage sur Masson un peu plus loin.

Nous sommes fixés! Henri Girard ne reconnaît au surréalisme que le mérite d'avoir démontré clairement «la nécessité de se débarrasser absolument de la tradition académique et d'éviter à tout prix de copier l'objet». Avait-on besoin du surréalisme pour cela, d'autant qu'il cite un passage du *Journal* de Delacroix et de celui de Baudelaire qui disent la même chose. Curieusement, Borduas n'est nommé dans cet article qu'à titre de tenant de l'«abstractivisme», qui serait rejeté par les surréalistes parce que incapable de révéler les dessous inconscients de la réalité. «Les exquis créations de Borduas, écrit en effet Henri Girard, nous fournissent des exemples concrets de ce que Breton appelle l'abstractivisme¹²⁸.» On peut se demander ce que Borduas aurait pensé de ce compliment empoisonné. On a vu aussi que l'attitude de Breton à l'égard de l'«abstractivisme» était moins tranchée que ne le croyait Girard.

Borduas a dû être plus touché par les «litanies de l'intolérance» où Charles Doyon le situait en tant que victime de l'intolérance dans la suite de Socrate, des premiers chrétiens, de Galilée, de Jeanne d'Arc, de Jean Huss, de Thomas More, d'Étienne Drolet et de Colas, deux victimes du massacre de la Saint-Barthélemy, de Sylvio Pellico, des Juifs, «les victimes de la géhenne et de la mystique hitlériennes», et de quelques exemples québécois, comme Olivar Asselin, Jean-Charles Harvey, le sénateur T. D. Bouchard, Léo Guindon, Roncarelli, le Dr Longpré... «Enfin, concluait-il dans ses litanies, pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement de l'art au pays, un professeur de marque est destitué parce que, dans ses activités extrascolaires, il a manifesté des doutes sur notre système éducatif et émis des idées avancées sur l'«ordre établi»...» Borduas n'était pas nommé, mais l'allusion était claire¹²⁹.

Enfin, dans son numéro d'hiver 1948, la revue *Canadian Art* présentait une défense non équivoque de l'automatisme pictural et du manifeste. On y avait sollicité la collaboration de Maurice Gagnon et de Donald Buchanan. Le premier y était présenté comme «professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal» et «secrétaire de la Société d'art contemporain», ce qui nous révèle sans doute le moment où il avait rédigé son article. On ajoutait qu'«il a toujours défendu l'art vivant au Canada» et contribué au «renom de notre peinture à l'étranger». Gagnon s'y montrait

128. Henri Girard, «Aspects de la peinture surréaliste», *La Nouvelle Relève*, vol. VI, n° 5, septembre 1948, p. 418-424.

129. Le Loup-garou (pseudonyme de Charles Doyon), «Litanies de l'intolérance», *Le Clairon de Montréal*, 1^{er} octobre 1949, p. 5.

un défenseur enthousiaste et sans réserve autant de l'œuvre que de la pensée de Borduas. Il y a une sorte d'ironie du sort à ce que cet article, probablement rédigé *avant*, ait paru *après* la rupture entre les deux hommes :

... nous sommes une entité ethnique qui possède ses valeurs universelles. Parmi ces valeurs, un maître incontesté, Paul-Émile Borduas, a fait école. Ses œuvres et sa lucidité théorique ont enthousiasmé nombre de jeunes peintres qui ont vécu de lui, suivi ses conseils, poursuivi leurs propres expériences et ont réussi étonnamment. La doctrine prêchée par le maître est celle qu'il a vécue lui-même : le surréalisme et plus spécialement cet aspect du surréalisme qui se nomme l'automatisme.

Comment, demandait-il ensuite, ces jeunes peintres en vinrent-ils à « dévoiler cette part la plus réservée d'eux-mêmes, puisqu'elle est subconsciente, qui est le miracle de l'art d'aujourd'hui et l'événement esthétique qui les situe [...] au cœur de l'art le plus avancé d'aujourd'hui ? » Ils ont su refuser « la fausseté de la civilisation qui nous enrobe, civilisation écrasée de matérialisme et de règles méthodiques... et sans poésie ». Ils ont eu « le courage de risquer le tout pour le tout dans une aventure spirituelle où ils étaient menacés de sombrer ». Si Mousseau, Pierre Gauvreau et Riopelle lui paraissaient les meilleurs peintres du groupe, il n'en mentionnait pas moins les tableaux de Barbeau, de Leduc et de Fauteux¹³⁰, les pièces de théâtre de Claude Gauvreau et même les photographies de Maurice Perron, ce qui est une première dans la jeune histoire du mouvement automatiste.

De ceux qu'il considérait les meilleurs peintres du groupe, il tentait ensuite de définir le tempérament, comme la critique le faisait habituellement de son temps. Ses formules ne sont pas toutes très heureuses :

... Mousseau, cette brute raffinée, dont l'évolution s'est poursuivie depuis sa tendre enfance, sans une faille, avec la lenteur sereine du grand artiste qu'il est. C'est bien l'histoire de Pierre Gauvreau qui s'est épanoui, par une méditation patiente, venant à son heure, et tellement rassurante. C'est bien l'histoire de l'ardent Riopelle, si passionné dans son atteinte de tout¹³¹.

130. Il nomme aussi Charles Daudelin, qui, bien qu'élève de Borduas, ne fit jamais partie du groupe automatiste.

131. Maurice Gagnon, « D'une certaine peinture canadienne, jeune... ou de l'automatisme », *Canadian Art*, vol. V, n° 3, 1948, p. 136-145.

Nul doute que les expériences informelles de Barbeau, de Leduc ou de Ferron, qui n'est même pas nommée dans cet article, avaient dérouté le critique.

Par ailleurs, Maurice Gagnon en profitait pour redéfinir une fois de plus ce qu'était l'automatisme, ou plutôt ce qu'il n'était pas :

L'automatisme qu'il [le groupe automatiste] professe, si souvent défini par Breton à qui je réfère le lecteur, n'a rien de l'automate [...]. Ce n'est pas plus un laisser-aller à toutes les folies que nous portons tous en nous [...]. Pour créer des œuvres qui se tiennent, ici comme ailleurs, il faut une « information » (sens thomiste) puissante. Autrement l'association des formes et des couleurs ne s'inscrit guère qu'en simulacres plastiques...

L'« information » au sens thomiste du terme n'a rien à voir avec ce qu'on appelle aujourd'hui la théorie de l'information ! Il s'agit plutôt d'une mise en forme active de la matière, qui fait de la forme, en système thomiste, une véritable cause, aussi active et dynamique que la cause finale ou la cause efficiente. De ce point de vue, les accidents de la matière qui sollicitent l'imagination automatiste au point de départ de l'œuvre doivent être pris en charge, pour ainsi dire, dans un effort de composition et d'organisation qui seul en fait autre chose que ce que Borduas appelait de l'« automatisme mécanique ».

De plus, ce même numéro de *Canadian Art* publiait, dans la section des comptes rendus, une courte mais décisive présentation du manifeste *Refus global*, due à la plume de Donald W. Buchanan¹³².

Après avoir décrit « physiquement » le manifeste, et donné rapidement une idée du sommaire, il en venait au texte de Borduas contresigné par les membres du groupe :

Le texte principal, cependant, est un long essai critique de Borduas, qui tend à exprimer, à la fois sur les plans artistique et social, la doctrine de l'anarchie. Buchanan avait perçu non seulement la dette de Borduas aux idées anarchistes, mais situait ces mêmes idées dans la tradition rousseauiste, affirmant « que l'homme est né bon ; c'est le pouvoir des institutions et des autorités qui le corrompent ».

Il était clair à ses yeux que la dénonciation de l'Église comme l'un des principaux pouvoirs corrupteurs au Québec ne pouvait que déclencher

132. Donald W. Buchanan, « *Refus global*. By Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, Bruno Cormier, Françoise Sullivan, Fernand Leduc. 90 p. + 8 plates. St. Hilaire East. P. Q. Maurice Perron », *Canadian Art*, vol. V, n° 3, Noël 1948, p. 85-86.

une réaction de condamnation. « Espérons que pareille liberté de pensée ne sera pas écrasée de manière trop arbitraire », concluait-il. Ignorait-il, au moment de rédiger son article, que Borduas avait été mis à la porte de l'École du meuble ?

À vrai dire, de toutes les réflexions suscitées par le manifeste chez les critiques qui avaient suivi avec le plus de sympathie son évolution picturale, la plus poussée et la plus honnête aux yeux de Borduas fut probablement celle de Robert Élie, qui publia un an après l'événement un long article en deux parties dans *La Revue dominicaine*. Intitulé « Au-delà du refus », ce texte tentait, comme son titre l'indique, non pas de « réfuter » les idées défendues dans le manifeste, mais de proposer, dans une perspective chrétienne, les voies d'un dépassement des prises de position du manifeste. Pour Élie, qui cherchait sincèrement le dialogue avec Borduas sur le plan des idées, qui admirait sans restriction sa peinture et qui ne craignait pas de se désolidariser de ses censeurs, y compris ceux qui seront responsables de sa mise à pied de l'École du meuble, la phrase la plus « inquiétante » du manifeste était celle qui déclarait que « les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes ». N'impliquait-elle pas, demandait-il, qu'il fallût, même en la déplaçant, mettre une limite à nos désirs, à nos espoirs, à nos amours ? Borduas entendait bien sûr qu'il était temps de réorienter nos désirs, nos espoirs, nos amours vers des fins plus concrètes que « la vie éternelle », moins éthérées, plus vérifiables en tout cas. Des tâches plus urgentes sur le plan social et politique sollicitaient aussi l'attention. Dans une lettre non envoyée mais destinée à Élie, écrite au lendemain de la parution de son article, Borduas expliquait que

... les frontières de nos rêves sont les formes toujours accidentelles et limitées que l'état de notre expérience, indéfiniment reculable, nous permet d'attribuer à tout objet. [...] La réalité de l'objet restera insaisissable dans sa totalité, dans son essence, pour l'esprit de l'homme ; ce qui n'exempte pas l'intelligence de la nécessité de tendre constamment vers cette totalité, sous peine de se renier¹³³.

Tout en concédant que le chrétien devrait prendre au sérieux cette quête jamais terminée de connaissance et cette obligation de travailler à l'amélioration de la condition humaine, Élie restait attaché au vieux rêve de ce qu'il appelait une « vie divine » pour l'homme : « ... je ne crois pas

133. « Après une nuit d'insomnie et de silence », lettre à Robert Élie, non envoyée, s.l.n.d., 3 feuillets, fonds privé cité dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 331, n. 21.

que l'homme puisse suffire à l'homme, qu'il ne se sente à l'étroit dans un monde fermé, aussi magnifique soit-il, et qu'il ne se contentera jamais de moins que d'une vie divine¹³⁴ ». Entre les deux types d'aspiration, celle de Borduas et celle d'Élie, il y avait donc plus qu'une différence de degré. Il faudrait plutôt parler d'une différence de nature et, bien sûr, dans ces conditions, comme Borduas l'avait bien senti, le dialogue n'était guère possible. Comme il le dira dans *Projections libérantes*, la « lumière » dont Élie se réclamait avait fini de l'éclairer :

Dans la cité, de grands amis rares : exceptionnels catholiques, témoignent tous les jours de leurs admirables qualités morales : pureté-intégrité. Je les considère comme les seules fleurs encore viables du christianisme. Fleurs largement ouvertes sur l'univers, elles déplorent amèrement le vide des formes sociales.

Cependant, ces amis ne peuvent lier la foi chrétienne aux vices sociaux qui pour nous en sont devenus la cause. Pour eux la foi peut subsister à la ruine des formes sociales qu'elle a pourtant engendrées. Le social est humain, sujet aux vicissitudes humaines : la foi est divine, éternelle.

Pour nous la foi est strictement humaine : Dieu ne pouvant se justifier sous quelque aspect que nous l'imaginions. [...] Seule une foi, englobant le savoir humain présent dans une forme suffisamment dynamique pour détruire d'une part jusqu'au souvenir des vices sociaux qui étouffent les individus, et d'autre part réordonner les individus dans une nouvelle forme collective religieuse (foi et amour en nos semblables), peut justifier nos espoirs et notre ardeur¹³⁵.

On ne trouve donc pas chez Borduas la même intransigeance que chez les surréalistes européens, qui, à la même époque, lanceront le tract *À la niche les glapisseurs de dieu!*, puis se lanceront tête baissée dans l'« affaire Carrouges ». Breton, Péret et leurs amis avaient réagi violemment aux tentatives chrétiennes d'annexion du surréalisme. On imagine leur réaction s'ils avaient eu vent des déclarations d'un André Rousseau dans *Le Figaro littéraire*, cité avec faveur par Élie, qui voyait dans le surréalisme « une des formes remarquables de la rentrée du surnaturel dans un monde qui s'en était exilé » ! À vrai dire, nous retrouverons des réactions plus violentes à l'égard des chrétiens moins sous la plume de Borduas que

134. Robert Élie, « Au-delà du refus (suite) », *Revue dominicaine*, vol. LV, tome II, septembre 1949, p. 69.

135. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 473-474.

sous celle de ses jeunes disciples, à commencer par Pierre Gauvreau et, plus tard, sous celle de son frère Claude.

« Au-delà du refus » s'étendait aussi longuement sur l'évolution picturale de Borduas, dont Élie refusait, à bon droit, de séparer ses idées. Élie s'exprimait dans des catégories qui n'étaient pas celles de Borduas et, comme il rejetait l'idée que son développement pictural ait eu la moindre chose à voir avec le surréalisme, voire en rabattait sur l'automatisme, on est d'abord tenté d'y réagir négativement. En réalité, l'approche d'Élie est moins éloignée de la vérité que l'on pourrait croire. Il situait l'effort pictural de Borduas comme une tentative désespérée de retrouver dans notre monde technocratique, rationalisé à l'extrême, aveuglé par sa science, « le moindre reflet de l'harmonie que lui révèle le langage des formes¹³⁶ ». Cette « harmonie », le peintre, comme le poète, n'avait d'autre choix que la chercher en soi. Comment pourrait-il en être autrement dans un monde où l'artiste ne peut se sentir qu'étranger ? On pourrait définir toute l'entreprise de Borduas, déclarait Élie, comme la « recherche enthousiaste d'une expression harmonieuse et totalement vraie de la réalité humaine¹³⁷ ». Avant de juger Borduas, déclarait-il encore, il faudrait reconnaître que le « chant » de Borduas a sa « source dans la vie, dans cette réalité humaine qui est un mystère¹³⁸ ».

Que l'on substitue à ces notions d'« harmonie » et de « mystère » la notion surréaliste de « merveilleux » et que l'on précise que le « soi » dont il est question est le siège de l'inconscient, on verra qu'on n'est pas si loin du surréalisme après tout. On trouverait dans le surréalisme la même condamnation de ce monde technocratique, sans poésie, que rejetait Élie, et bien sûr la même volonté d'atteindre à la réalité humaine dans sa totalité. Mais la condamnation de ce monde rationalisé à l'extrême se faisait au nom de l'imagination, au nom de « la magie », des « mystères objectifs », de « l'amour », aurait dit Borduas. Pour Élie, ce ne serait pas assez. Il croyait même pouvoir introduire une nuance importante entre l'« automatisme » de Borduas et le surréalisme :

Le surréalisme s'appuie sur l'irrationnel plutôt que sur le surrationnel, et il vise à la libération de l'instinct plutôt qu'à celle de l'esprit. Parce qu'il nie toute transcendance, il confond d'ailleurs ce qui dépasse la raison avec ce qui lui est inférieur, la part du divin en l'homme et celle

136. Robert Élie, « Au-delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. LV, tome II, juillet-août 1949, p. 6.

137. *Ibid.*, p. 5.

138. *Ibid.*, p. 6.

de l'animalité, la plus haute expérience spirituelle avec la plus bestiale, les désirs de l'esprit et de la chair.

Borduas se refuse aussi à cette distinction mais, à aucun moment dans son manifeste, il ne s'appuie sur l'instinct, il ne renonce à prendre conscience de ce que la vie lui présente, et même ne s'arrête-t-il pas à ce qui est immédiatement discernable et cherche-t-il à établir des relations nouvelles, ce qui ne peut être que l'œuvre de l'esprit, et croit-il que rien ne peut arrêter l'esprit dans son désir de connaître¹³⁹.

À vrai dire, ce désir insatiable de connaître est moins opposé au sur-réalisme qu'Élie le croyait. Il s'exprime dans l'appétit de « merveilleux », défendu par Breton comme la source par excellence de la beauté convulsive. Comme Breton, Borduas rejetait les vieilles antinomies entre chair et esprit, raison et sensibilité, mais non pas au nom d'un spiritualisme prétendument *surr*rationnel ni au nom d'un « désir d'infini », comme le souhaitait Élie.

Élie ne s'en tenait pas là. Il mettait en garde contre l'automatisme même, réclamant une part obligatoirement rationnelle dans l'élaboration de l'œuvre automatiste. Pour Élie, les grandes œuvres ne pouvaient aboutir qu'à des résultats « intelligibles » :

Quand il s'agit d'un tableau, l'intelligence établit évidemment des relations entre des formes et des couleurs. S'il s'agit d'un poème, les mots véhiculeront nécessairement des idées [...]. Dans l'un et l'autre cas, l'intelligence est en état de veille et c'est par une prise de conscience des moyens mis en œuvre que le tableau ou le poème se transforme en lumière, en substance intelligible.

Élie parle d'intelligence là où Borduas aurait parlé de sensibilité. Il est vrai qu'il y a un certain contrôle conscient dans l'élaboration de l'œuvre automatiste. Toutefois, loin de s'exercer par un retour critique sur les « moyens » de la peinture, il cherche au contraire à les oublier, pour ne s'attacher qu'à la révélation de l'inconnu (ce qui n'est pas forcément toujours l'intelligible).

Le témoignage d'Élie vaudra à Borduas « une nuit d'insomnie et de silence » consacrée à la rédaction d'une lettre de réplique à son article, lettre qu'il n'enverra pas finalement, sans doute dans la réalisation d'une incompatibilité profonde avec les positions chrétiennes de son ancien ami.

139. *Ibid.*, p. 10.

Réaction des éditorialistes Roger Duhamel et André Laurendeau

Roger Duhamel, critique littéraire au *Montréal-Matin*, journal que ses adversaires politiques décrivaient avec mépris comme une « feuille sportive » — il est vrai que les nouvelles sportives y tenaient une très grande place —, ne pouvait pas être situé plus loin sur l'échiquier politique qu'André Laurendeau, travaillant alors au *Devoir*. Duhamel, que Claude Gauvreau désignait comme un « laquais du régime¹⁴⁰ », était tout entier gagné à la cause de l'Union nationale de Maurice Duplessis. Laurendeau, qui finira par fonder son propre parti, le Bloc populaire, s'opposait au régime. Si nous les avons tout de même rapprochés dans cette présentation des réactions à *Refus global*, c'est qu'ils s'entendaient l'un et l'autre pour en condamner les idées. Roger Duhamel les avait dénoncées le premier dans l'une de ses « Notes de lecture¹⁴¹ ». Après s'être moqué des écrits de Claude Gauvreau en en citant des extraits — les mêmes que Saint-Germain — et avoir signalé au passage les textes de Sullivan et de Cormier, il en venait au texte du manifeste proprement dit, rédigé par Borduas :

J'ai gardé pour la fin le manifeste du groupe, rédigé par Paul-Émile Borduas, qui n'est pas un inconnu et qui a déjà fourni des preuves de son indiscutable talent de peintre. Il est moins heureux dans le pamphlet, même s'il écrit de façon très intelligible, bien que maladroite, son rejet de toutes les autorités établies. Il y a, dans sa diatribe, de la vigueur, de l'injustice, du préjugé, de la hargne. Borduas a une façon toute personnelle de juger le groupe ethnique auquel il appartient.

Duhamel cite ensuite les premières lignes de *Refus global*, où Borduas décrit le « petit peuple » québécois paralysé par la peur et serré contre les « soutanes » de ses prêtres. Duhamel ne voit dans cela que de l'« anti-cléricalisme de commis voyageur » et déplore que Borduas soit le maître à penser des jeunes gens qui signent le manifeste avec lui et « qui refusent l'idée et la pensée, préférant s'abandonner à l'automatisme de leurs instincts¹⁴² ». Duhamel est probablement le premier à attribuer à Borduas l'idée que l'instinct doit primer l'intelligence. Robert Élie le visait quand il dénonçait cette interprétation simpliste. Très justement, dans « Au-delà du refus », il faisait remarquer, nous l'avons vu, qu'« à aucun moment

140. Claude Gauvreau, « L'Épopée automatiste... », art. cité, p. 80.

141. Roger Duhamel, « Notes de lecture. *Refus global* », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4.

142. *Ibid.*

dans son manifeste, il [Borduas] ne s'appuie sur l'instinct». Mais le mot restera et servira à dénoncer «globalement» les idées du manifeste.

Duhamel revint à la charge dans une brève note, qui n'échappa pas à l'attention de Borduas, la semaine suivante :

Ce qui est inacceptable, c'est qu'un monsieur qui professe un enseignement dans une grande école de notre province se livre à une activité douteuse et s'emploie à dénoncer et à salir, dans ses récits [*sic* pour ses écrits?], ce que respecte la grande majorité de ses compatriotes. Les propos échevelés et injurieux de son manifeste, qui suinte un anticléricalisme depuis longtemps dépassé, ne sont pas de nature à donner confiance à ceux qui sont assujettis à son enseignement¹⁴³.

C'est évidemment la tentative de lier les idées du manifeste au contenu de son enseignement qui fera le plus de tort à Borduas. Dans *Projections libérantes*, Borduas réunit dans la même phrase le libellé de sa condamnation par le sous-ministre et un passage cité de mémoire — «vous salirez ce que la majorité respecte» — de celui qu'il appelle le «pro-fasciste politico-critique littéraire», sans le nommer¹⁴⁴.

Certes, quand Laurendeau intervint, le manifeste n'était plus le seul objet du litige. Entre-temps, Borduas avait été renvoyé de l'École du meuble. On a interprété l'intervention de Laurendeau, qui condamna l'attitude du gouvernement dans cette affaire, comme la preuve de son courage et de son empressement à prendre la défense de Borduas. Le moins que l'on puisse dire est que sa ligne de défense n'était pas très solide. Il avouait tout d'abord n'avoir pas pris connaissance du manifeste autrement que par «les résumés qu'en ont donné les journaux» et affirmait sans ambages, à propos des prises de position de Borduas : «ses attitudes nous inspirent la plus violente antipathie».

Aussi bien, le «cas Borduas» n'était pas l'occasion de défendre un professeur injustement mis à la porte, mais de dénoncer ce qu'il appelait l'«ingérence politique» dans le domaine de l'éducation. Il lui paraissait inadmissible qu'un professeur soit congédié directement par le ministre, par-dessus la tête du directeur de l'École du meuble, que l'on n'aurait même pas consulté : «Nous savions que les intrusions cavalières de la politique se pratiquaient souvent dans nos écoles de haut savoir. Mais jamais à notre connaissance l'intervention politique ne s'était ainsi étalée

143. Roger Duhamel, «Brièveté», *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4.

144. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 477.

au grand jour.» D'où l'indignation de Laurendeau, qui y voyait un dangereux précédent :

Il est facile de voir comment l'on défendra le geste du ministre. On invoquera la morale, et l'on étalera toutes les sottises incluses dans le *Refus global*, ce manifeste «surrationalnel» qui est à l'origine de toute l'affaire. [...] Mais là n'est pas la question que nous soulevons. Nous ne discutons pas le motif invoqué. Nous dénonçons l'intervention directe du pouvoir politique dans le domaine de l'éducation.

La chose est d'autant plus grave que les idées de M. Borduas ne soulèveront la sympathie de personne. Avec son *Refus global*, il s'est séparé de tout le monde et de nous en particulier. L'indignation que ses idées soulèvent empêchera peut-être bien des gens de voir le cas qui se pose objectivement [...].

Nous intervenons d'autant plus vivement que M. Borduas est pour nous, sur le plan intellectuel, un adversaire, et que personne ne peut s'imaginer que nous défendons un ami¹⁴⁵.

Signe des temps, cette défense passionnée des libertés professorales ne semble jamais s'être inquiétée de l'«ingérence cléricale» dans le domaine de l'éducation. En réalité, Laurendeau défendait une cause perdue. Même le Québec finira par avoir son ministère de l'Éducation !

Duhamel répliqua à Laurendeau, qu'il fustigea comme le «zélateur d'une mauvaise cause», ne voyant dans son récent «Bloc-notes» que l'expression de «sa hargne contre l'Union nationale» (décidemment, il aimait ce mot) :

Le Devoir, «conscience du Canada français»? Qu'on nous permette de sourire. C'est plus exactement l'organe des adversaires acharnés du gouvernement provincial, prêts à faire flèche de tout bois pour miner le prestige d'un groupe d'hommes à qui ils reprochent d'être là où ils ne seront jamais.

Pour Duhamel, la ligne de défense de Borduas et de ceux qui l'appuyaient de loin et sans trop de conviction ne tenait pas debout. On s'indigne, reprenait Duhamel, du fait que le gouvernement se soit mêlé de mettre Borduas à la porte — ingérence étatique dans le domaine sacrosaint de l'éducation — alors que le directeur de l'École du meuble aurait pu le faire seul. C'est oublier, ajoutait-il, que l'École du meuble relève du ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse (il n'y a pas encore de

145. André Laurendeau, «Blocs-notes. Intervention politique», *Le Devoir*, 23 septembre 1948, p. 1.

ministère de l'Éducation, à l'époque) et que son directeur est un fonctionnaire qui doit répondre de ses actes à son ministre :

Tous les gens sensés qui ont pris connaissance du manifeste surrationnel ont été unanimes à reconnaître que l'auteur d'un pareil texte n'était pas à sa place à l'École du meuble, qu'il devrait désormais réserver ses talents à l'enseignement libre et privé. Le ministre est donc demeuré dans ses attributions en suspendant un personnage devenu indésirable. [...] En quoi y a-t-il eu « intervention politique » ? Si l'on veut respecter un principe démocratique, ne vaut-il pas mieux que ce soit le ministre qui prenne une décision, lui qui est responsable devant le peuple et doit répondre de son administration au Parlement, ce qui n'est évidemment pas le cas d'un simple directeur d'école¹⁴⁶ ?

Certes, Laurendeau répliqua au « directeur littéraire d'une feuille sportive » en maintenant pour l'essentiel son argumentation. Dans cette affaire, le gouvernement était passé par-dessus la tête du directeur de l'École du meuble et avait donc fait preuve d'« intervention politique ». (Nous verrons que Borduas n'en croyait rien et qu'il était convaincu qu'à l'origine de toute cette affaire il ne fallait pas chercher le ministre, mais son directeur, Jean-Marie Gauvreau) :

C'est la première fois qu'un acte de cette nature est posé publiquement. C'est la première fois qu'on voit jouer avec éclat la loi de l'enseignement spécialisé. Bien des gens apprendront ainsi que toute une partie de notre système d'enseignement est intégrée à l'État, sous la dépendance immédiate et tracassière de l'État. Mais la situation dure depuis des années.

[...] Eh bien ! je dis que toute notre conception de l'éducation, toute notre tradition protestent contre cette emprise de la politique sur l'éducation.

Nous nous sommes battus des décades pour empêcher que les professeurs ne soient considérés comme des fonctionnaires. [...] Rappelons-nous que la liberté de l'éducateur est en jeu¹⁴⁷.

Encore faudrait-il se demander de quelle liberté il s'agissait. Laurendeau, nous l'avons dit, ne soulevait jamais le problème de la liberté du professeur par rapport à l'Église et son enseignement. Il est vrai que Duhamel ne le soulevait pas non plus.

146. Roger Duhamel, « Les zéloteurs d'une mauvaise cause », *Montréal-Matin*, 27 septembre 1948, p. 4.

147. André Laurendeau, « Un individu quelconque », *Le Devoir*, 29 septembre 1948, p. 1.

Ajoutons pour être complet que Duhamel eut droit à une autre attaque du *Devoir* sous forme d'une lettre adressée à « M. le directeur littéraire, journal sportif du matin », signée « Mercure¹⁴⁸ », mais qui n'ajoute rien à la défense de Borduas.

Renvoi de Borduas

Nous venons de faire allusion au renvoi de Borduas de l'École du meuble. Cette mise à pied fut la conséquence directe de la publication du manifeste. Mais Borduas faisait remonter à 1943 le désir de Jean-Marie Gauvreau de se débarrasser de lui :

Comme je savais que c'était uniquement par votre manque d'imagination pour créer de toute pièce un prétexte, pouvant vous justifier devant l'opinion publique de mon renvoi de l'École, que vous me gardiez contre votre vouloir. Sans quoi vous m'auriez exécuté dès l'exposition de la Dominion Gallery en 1943¹⁴⁹.

Chose certaine, s'il caressait ce projet depuis 1943, la grève des finissants de la fin de l'année scolaire 1945-1946 dut en exacerber l'envie. Guy Viau, dans sa correspondance avec Jean-Marie Gauvreau, l'avait senti et avait tenté de l'en dissuader. Touché par ses efforts, Borduas avouait à Guy Viau son peu d'espoir de voir la situation changer pour le mieux. « Il est possible que votre lettre dérange un peu les projets qu'il [Gauvreau] pouvait avoir en tête. Mais je ne vais pas jusqu'à croire que mes relations avec le monsieur puissent s'améliorer¹⁵⁰. »

Après le retour de Guy et de Suzanne Viau de Paris, en décembre 1947, Borduas les avait rencontrés au « restaurant » et leur avait fait part de ses pires pressentiments. Le 10 septembre, il pouvait leur dire : « Les prévisions du restaurant se réalisent. Depuis le 4 septembre, je suis suspendu sans traitement de mes fonctions à l'École du meuble en attendant que le ministère loge une demande de renvoi à la Commission du service civil. »

148. Il s'agit bien sûr d'un pseudonyme et non du compositeur Pierre Mercure. Il est en effet souvent question du « dieu du commerce » dans cette lettre. Mercure, « Les grandes amitiés. Lettre adressée à M. le directeur littéraire, journal sportif du matin », *Le Devoir*, 5 octobre 1948, p. 1.

149. *Projections libérantes*, dans André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 456.

150. Lettre de Borduas à Guy Viau, datée de Saint-Hilaire, « fin avril 1947 ». ANQQ, Fonds Guy-Viau, P 171/1, cahier 1, lettre 40.

Le 2 septembre 1948, en effet, G. Poisson, sous-ministre au ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse, écrivait à Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble, pour « l'informer que monsieur Paul-Émile Borduas, professeur à l'École du meuble, est suspendu de ses fonctions, sans traitement à compter du 4 septembre 1948 ». Et il ajoutait : « Une demande de renvoi sera soumise à la Commission du service civil parce que les écrits et les manifestes qu'il publie, ainsi que son état d'esprit, ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement que nous voulons donner à nos élèves¹⁵¹. »

Jean-Marie Gauvreau transmet une copie de cette lettre à Borduas le lendemain. Celui-ci lui répliqua vertement en le menaçant de communiquer le tout à la presse. Il ne le fit pas tout de suite, cependant. Techniquement, le 7 septembre, Borduas était suspendu, mais non encore renvoyé. L'arrêté en conseil de la Commission du service civil qui devait lui signifier son renvoi ne devait être prononcé que le 29 septembre et transmis officiellement à Borduas le 21 octobre. Mais dès la mi-septembre, Borduas perdait tout espoir d'influencer la décision de la Commission, qui, lui assurait-on, ne ferait qu'entériner d'un coup de tampon la décision du ministre. La discrétion avec les journaux ne s'imposait donc plus. Le 18 septembre, tout le monde apprenait ce qui s'était passé¹⁵².

Borduas proteste contre son renvoi

La presse avait en effet été convoquée. Borduas s'était préparé le mieux qu'il put. On a retrouvé dans ses papiers deux projets de conférence de presse, qui développent essentiellement les mêmes arguments. Le manifeste n'a rien à voir avec son enseignement. Il s'agit d'une « activité extra-scolaire » sans « relation directe avec mon enseignement du dessin à l'École ». Par ailleurs, cet enseignement est sans reproche, au dire même de Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble, et du ministre auquel ce dernier a fait rapport. La sanction qui le frappe est donc injuste.

Par ailleurs, l'entourloupette qui consistait à lui demander sa démission pour lui éviter la sanction est refusée par Borduas : « Je reconnais

151. MACM, Archives Borduas, dossier 237.

152. Anonyme, « M. Borduas est mis à la porte », *Le Canada*, 18 septembre 1948, p. 2; anonyme, « M. Borduas renvoyé de l'École du meuble », *Le Devoir*, 18 septembre 1948, p. 3.

cette délicatesse, dit-il ironiquement. Elle est cependant inacceptable parce que inutile. Les choses suivent donc leur cours normal¹⁵³. »

À la défense de Borduas ou du manifeste?

Borduas a pu donner l'impression, dans une lettre du 4 février 1949 à Fernand Leduc, que la solidarité du groupe automatiste dans le malheur qui le frappait n'avait pas été très forte :

La seule activité que je connaisse de ces anciens camarades est les trois ou quatre lettres écrites aux journaux au sujet de la critique chrétienne devant *Refus global* (lettres au *Devoir*), un mot vague au *Clairon*, une protestation de Pierre contre un titre du *Canada* relatant une conférence du père Robillard sur le surréalisme¹⁵⁴.

Ces remarques désenchantées, écrites quelques mois après les événements, à un moment de profonde dépression, ne visaient qu'une partie de l'action entreprise par ses jeunes amis pour venir à sa défense. En réalité, comme nous le verrons, elles ne visaient à proprement parler que l'action entreprise par ceux qu'on finira par appeler « les grands frères » de l'automatisme. Elle négligeait de mentionner celle des « jeunes frères », qui, plus bouleversés par le congédiement de Borduas, lui furent plus sympathiques. On peut démontrer en effet que non seulement ils réagirent plus directement au renvoi de Borduas, mais qu'ils adoptèrent pour sa défense les tactiques mêmes de Borduas, tentant de démontrer l'injustice de la sanction qui s'abattait sur lui.

Il faut distinguer soigneusement entre l'action des jeunes et celle des plus vieux ou, comme disait Claude Gauvreau, celle de la « coalition Pierre [Gauvreau]-Riopelle » et Perron d'une part et ses propres efforts, aidés des plus jeunes d'autre part. On verra qu'elles n'étaient pas de même nature et ne visaient pas les mêmes objectifs. Cette différence explique, nous semble-t-il, en dernière analyse, le désenchantement de Borduas.

Dans le camp des jeunes automatistes, on pensa tout d'abord mener une « enquête » auprès des anciens élèves de Borduas. On espérait que,

153. Voir André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 609-611 ; les journaux reflètent assez bien l'argumentation de Borduas. Voir anonyme, « *Refus global*. M. Borduas proteste contre son renvoi », *La Patrie*, 22 septembre 1948, p. 6 ; anonyme, « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », *Le Devoir*, 22 septembre 1948, p. 2, et anonyme, « La protestation de Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 22 septembre 1948, p. 37.

154. Cité dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 253, n. 226.

devant le nombre de témoignages positifs en sa faveur, l'accusation du ministre Sauvé tomberait faute de fondement. À cette initiative, Borduas ne pouvait qu'applaudir tant elle rencontrait sa propre ligne de défense. Si son enseignement était sans reproches et ne se valait que des éloges de la part de ses anciens élèves, pourquoi condamner l'homme pour ses activités extrascolaires?

On se persuada même que *Le Canada*, journal de l'opposition libérale et souvent critique des politiques de l'Union nationale, publierait cette enquête. Borduas a lui-même indiqué que «de sa propre propre initiative», ce journal «avait commencé une campagne de protestation contre ma suspension cavalièrement arbitraire». Il s'était même engagé, le 24 septembre, à publier plus de vingt-cinq témoignages d'anciens étudiants de Borduas:

Une enquête est actuellement en cours dans l'affaire de M. Paul-Émile Borduas, ex-professeur à l'École du meuble [...] Cette enquête a pour but de recueillir des témoignages auprès des anciens élèves de M. Borduas. Un texte, qui contiendra plus de vingt-cinq témoignages, sera publié dans quelques jours¹⁵⁵.

Malgré ces belles promesses, il n'en fut rien. Ce retrait subit et inexplicable fit soupçonner une intervention politique. C'est ce que croyait Borduas, comme on peut le voir par la phrase qui suit celle que nous avons cité plus haut: «Un haut personnage pris de peur, à l'ombre d'un téléphone, arrête le tout.»

On reporta donc tous les espoirs sur *Le Clairon de Montréal*, plutôt que sur *Le Canada*, comme en fait foi une annonce rédigée par Claude Gauvreau le 26 septembre dans ce journal, mais publiée seulement le 1^{er} octobre suivant:

Ceux qui désirent signer la lettre de protestation contre le congédiement de M. Paul-Émile Borduas à l'École du meuble peuvent se rendre chez Claude Gauvreau, 75 ouest, rue Sherbrooke, app. 5, à Montréal, entre 2 h P.M. et 9 h P.M., mardi, mercredi et jeudi de cette semaine¹⁵⁶.

Fort bien, mais en envoyant cette lettre un lundi à un hebdomadaire publié le vendredi, Claude Gauvreau s'exposait à passer la semaine à attendre en vain la venue des visiteurs. Rien de bien concret ne pouvait

155. Anonyme, «Après le Refus... Une enquête sur le cas de Borduas», *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 5.

156. Anonyme, «Protestations», *Le Clairon de Montréal*, 1^{er} octobre 1948.

sortir de là. Aussi finit-il par se rabattre sur une autre solution, à savoir celle de solliciter directement le témoignage d'anciens élèves de Borduas.

Par ailleurs, en attendant que l'initiative de Claude produise quelques fruits, Pierre Gauvreau, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle, donc « les grands frères », décidèrent d'intervenir de leur côté. Dans une lettre du 13 octobre 1948, mais qui ne parut que le 29 dans *Le Clairon*, ils dénoncèrent la subite volte-face du *Canada*:

M. le rédacteur en chef,

Nous vous prions de publier cette lettre intégralement. Elle comporte une mise au point que nous estimons essentielle, préalablement à une défense possible de Paul-Émile Borduas dans les colonnes de votre journal.

Bien qu'un mois se soit écoulé depuis la mise à pied de Borduas, aucune indignation appréciable ne s'est manifestée autour de cette affaire. Les quelques rares protestations publiées ont été faites par des amis de Borduas ou par des intellectuels amateurs d'art qui ont défendu le peintre. Personne parmi les intellectuels éloignés ou près des positions de Borduas, qui chérissent pourtant dans leurs paroles la liberté d'expression et l'audace de pensée, n'a protesté contre cette exécution sommaire au profit du conformisme bien-pensant.

Cela ne nous étonne pas. Qui a lu *REFUS GLOBAL* dont nous sommes solidaires comprendra qu'il ne pouvait en être autrement. Prisonnier d'une morale abstraite ou de l'opportunisme politique chacun laisse à l'autre le soin de risquer une défense dangereuse. Le plus loin qu'on ait osé aller, c'est vers une défense de l'excellent professeur et du peintre incontestable.

Cependant, que cette défense soit entreprise dans les colonnes du *CLAIRON* par Charles Doyon pourrait laisser croire que cette exécution fut l'affaire d'un parti politique particulier et que, si un autre parti eût été au pouvoir, il en eût été autrement.

C'est contre cette équivoque que nous nous élevons.

Nous ne le croyons pas.

Nous croyons cette mise à pied fatale, parce que notre société expirante ne peut tolérer une activité qui ne soit pas au service de sa conservation, que nos dirigeants sont au service de cette société et qu'un changement politique ne peut rien signifier parce qu'une réforme est hors de l'emprise des bonnes volontés. Que *LE CLAIRON* reste ouvert à une défense possible de Borduas, il n'en reste pas moins vrai que *LE CANADA*, autre

organe du Parti libéral, destiné à rallier le vote catholique vient de fermer ses colonnes à la défense de Borduas.

Il conviendrait peut-être de nous indigner. Nous ne le faisons pas. Toute protestation comporterait l'espoir d'une amélioration. Nous ne le croyons pas possible dans les cadres actuels.

Pierre Gauvreau

Jean-Paul Riopelle

Maurice Perron¹⁵⁷.

Telle était « la vague note envoyée au *Clairon* », dont parlait Borduas. Elle aurait pu saborder l'action entreprise par les jeunes, en faisant « une mise au point » préalable à toute défense de Borduas dans ce journal. N'y avait-il pas risque, en effet, que cette « mise au point », qui revenait à déclarer que, à toutes fins utiles et quoi qu'il fasse, *Le Clairon* ne sera jamais qu'un journal libéral et qu'il ne valait pas beaucoup mieux que son homologue, *Le Canada*, décourageât de faire quoi que ce soit avec de si mauvais coucheurs? Heureusement, il n'en fut rien car, entre la date où la « vague note » avait été rédigée (le 13 octobre) et celle où elle avait été publiée (le 29 octobre), *Le Clairon* avait habilement publié, le 15 octobre, le résultat de l'enquête de Claude Gauvreau auprès des anciens élèves de Borduas, neutralisant d'avance l'accusation de son manque de courage dans la défense de la « liberté d'expression et d'audace de pensée ».

Les témoignages recueillis par Gauvreau ne sont pas sans intérêt. Au nombre d'une douzaine, ils provenaient, comme il le disait en introduction, « d'élèves choisis au hasard [...] dont la plupart sont des chrétiens ». Ne retenons de cette liste que les témoignages de Marcel Barbeau, Bernard Morisset, Maurice Perron et Serge Phénix, c'est-à-dire de ceux dont les liens avec l'automatisme sont mieux établis :

Marcel Barbeau (diplômé de l'École du meuble, membre de la Société d'art contemporain) : Monsieur Borduas, peintre de génie et professeur admirable, mérite tous nos respects.

D'une sensibilité extrême, il refait avec chacun de ses élèves l'expérience de la forme. Sa critique est objective et pleine de compréhension.

Il témoigne d'une grande discrétion vis-à-vis de ce qui n'est pas strictement scolaire.

[...] Bernard Morisset (diplômé de l'École du meuble, membre de la Société d'art contemporain) : Pour l'explication d'une forme, la critique

157. « L'opinion du lecteur », *Le Clairon*, 29 octobre 1948, p. 2.

éclairée d'une œuvre picturale, je doute qu'on puisse trouver un maître à sa hauteur. Il a la faculté d'y lire, il y puise une matière riche pour l'enseigner à ses élèves.

Il enseigne ces choses, qu'il connaît et qu'il aime, avec une rare pédagogie, un inlassable dévouement. Pour ces raisons, et parce qu'il est un peintre universellement reconnu, il a le droit au respect et à la considération.

[...] Maurice Perron (diplômé de l'École du meuble) : L'enseignement de Borduas à l'École du meuble a toujours été des plus droits. Les jugements portés sur les œuvres des élèves ont été guidés par sa sensibilité. Il a toujours apporté dans son enseignement une rare compréhension.

Les discussions portant sur les questions morales et les activités entourant *Refus global* sont extrascolaires, sans pour cela avoir lieu en cachette, dans la crainte.

Serge Phénix (diplômé de l'École du meuble, membre de la Société d'art contemporain) : M. Borduas est le rare professeur dont l'enseignement est vivant. Il sait mettre l'élève sur une voie d'évolution qui développe sa personnalité. Il n'en tient qu'à nous que cette évolution dure toute la vie.

Claude Gauvreau concluait que l'« unanimité des témoignages » rend encore plus incompréhensible l'injustice qui était faite à Borduas¹⁵⁸.

On aura noté par contre la manière un peu hautaine dont la défense de « l'excellent professeur et du peintre incontestable » était faite par Riopelle et compagnie. Rien de la chaleur et de la naïveté des témoignages recueillis par Claude Gauvreau.

À vrai dire, l'ordre du jour des signataires de la lettre au *Clairon* n'était pas le même que celui de Borduas et de ses jeunes amis. Ce qu'ils défendaient, ce n'était pas Borduas, mais le manifeste, « dont nous sommes solidaires », comme ils disaient.

Certes, il faut bien avouer qu'ils n'avaient pas tort quand ils accusaient d'« opportunisme politique » les journaux libéraux de l'époque. Le *Clairon*, dont il ne faudrait tout de même pas exagérer le « courage » dans la défense de Borduas, s'empressa de publier, le 5 novembre 1948, une lettre de Guy Jasmin, rédacteur en chef du *Canada*, datée du 30 octobre, donc le lendemain de la publication de la lettre de Pierre Gauvreau et de

158. Claude Gauvreau, « Borduas jugé par ses élèves », *Le Clairon de Montréal*, 15 octobre 1948, p. 5.

ses amis, qui s'amusait de leur lettre et entendait bien réfuter la phrase des signataires affirmant que *Le Canada* « vient de fermer ses colonnes à la défense de Borduas ». Selon le rédacteur du *Canada*, aucun journal n'avait plus, sinon autant contribué à le défendre, du moins publié plus d'articles sur cette affaire...

On ne fait pas souvent une bien grande place à Guy Viau dans les présentations de la défense automatiste de Borduas. Certes, les convictions religieuses de Viau l'avaient forcément exclu de la liste des signataires de *Refus global* et du groupe automatiste proprement dit. Mais Viau était resté très attaché à la personne de Borduas et, pour cette raison, était beaucoup plus près idéologiquement des « jeunes frères » du groupe. Son action discrète mais véritablement courageuse eut le mérite d'aller droit au cœur du problème, si l'on peut dire. Au moment du renvoi de Borduas, Guy Viau était déjà professeur à l'École du meuble. Il avait hérité, en plus du cours d'histoire de l'art contemporain, à partir du 1^{er} septembre 1948, du cours de composition de meuble¹⁵⁹. La nouvelle du renvoi de Borduas, au moment où il aurait pu espérer une collaboration avec lui dans les termes mêmes qu'il décrivait à Jean-Marie Gauvreau, a dû le navrer profondément. Il sollicita une entrevue avec Gauvreau et tenta de défendre Borduas, à un moment où les jeux étaient faits mais où la « sentence définitive » n'était pas encore prononcée. Il informa Borduas de sa démarche :

J'ai eu l'autre matin l'entrevue avec M. Gauvreau. Il n'est pas facile de décrire ça... Je veux seulement vous dire que votre lettre semble frapper juste et l'embêter¹⁶⁰, et qu'il n'a pas envie que la presse soit mise au courant. Aux questions que je lui posais, il a répondu que c'est à cause du manifeste *seul* que vous êtes incriminé. Il a précisé qu'il est inacceptable qu'un professeur émette de telles idées et que la publication du manifeste constitue un acte d'indiscipline grave (!) parce que le texte n'avait pas été préalablement soumis au directeur. Plus tard, dans le cours de la conversation, M. Gauvreau a ajouté que les relations avec

159. Il avait sollicité ce cours le 14 juillet 1948 et l'avait obtenu le 1^{er} septembre, comme en attestent une lettre de Jean-Marie Gauvreau à Jean Delorme et une lettre officielle du sous-ministre Fernand Dostie à Jean-Marie Gauvreau, datée du 20 septembre 1948. Viau enseignera à l'École du meuble jusqu'en 1952, ayant accepté à partir du 15 septembre de cette année un poste de professeur régulier à l'Université McGill. Voir Archives de l'École du meuble. Cégep du Vieux-Montréal. Fonds de l'École du meuble. Dossier EM 5.2.2.45 Guy Viau.

160. Il s'agit de la lettre de Borduas à Jean-Marie Gauvreau dans laquelle il le menace de porter à la presse le scandale de son renvoi.

vous étaient devenues impossibles et que, d'autre part, il déplorait que, rendus en troisième année, vos élèves ne sussent pas encore dessiner.

De mon côté, j'ai protesté contre le fait qu'il y ait une sanction, puisque aucun délit n'a été commis par vous ni comme professeur ni comme citoyen, et que dans le cas d'une simple divergence d'opinions entre les autorités et vous-même, le seul procédé loyal eût été de vous prier de démissionner. J'ai eu aussi à condamner l'enseignement de M. Félix, que M. Gauvreau proposait comme votre remplaçant.

Ce matin, à la réunion de tous les professeurs, M. Gauvreau a glissé comme par hasard et sans commentaire : « M. Borduas nous a quittés. » Il a plus tard annoncé la nomination de M. Félix comme professeur de dessin à vue. Et encore plus tard, de nouveau comme par hasard, il a lu les règlements disciplinaires concernant les professeurs : « Sont passibles de sanctions les professeurs qui tiennent devant les élèves des propos athées, immoraux ou amoraux ; qui s'avèrent incompetents en leurs matieres ; *qui se rendent coupables d'indiscipline* (M. Gauvreau a souligné ces dernières paroles) ; etc., etc. » Et ce qui est plus important : « Le directeur peut, *selon qu'il le juge à propos*, suspendre sans traitement un professeur coupable d'un de ces délits, et référer son cas à la Commission des employés civils¹⁶¹. »

Borduas sut gré à Viau de ses efforts et le remercia de ces « révélations » : « Merci, mon cher Guy, vos renseignements sont de premier ordre. Ils raffermissent ma conviction. Gauvreau le directeur est bien l'auteur de toute l'histoire¹⁶². »

Le 21 octobre, la « sentence » était prononcée. Borduas était « destitué » de ses fonctions par l'arrêté en conseil n° 1394 « pour conduite et écrits incompatibles avec la fonction de professeur dans une institution d'enseignement de la province de Québec ». Le 28 octobre, il en envoyait copie à Guy Viau, lui demandant de « faire lire cette littérature à votre ami Pierre Vadeboncoeur » qui l'avait visité pourtant la veille, à un moment où il n'avait encore « rien reçu¹⁶³ ». Guy Viau et Borduas, après lui, s'étaient-ils illusionnés sur l'ouverture d'esprit de Vadeboncoeur à l'époque ? André-G. Bourassa a retrouvé, dans un numéro de février 1949 de *Liaison*, des déclarations de Vadeboncoeur qui démontrent qu'il n'en aurait rien été :

161. Lettre de Guy Viau à Borduas, datée de Montréal, le 16 septembre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 166. Les segments soulignés sont de Guy Viau.

162. Lettre de Borduas à Guy Viau, datée de Saint-Hilaire, le 18 septembre 1948. ANQQ, Fonds Guy-Viau, P 171/1, cahier 1, lettre 42.

163. Lettre de Borduas à Guy Viau, datée de Saint-Hilaire, le 28 octobre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 166.

J'aurais des choses à dire sur Borduas et ses disciples, qui représenteraient assez fidèlement, semble-t-il, l'école de Breton. En dépit de quelques œuvres assez belles, leur naïveté, leur messianisme ridicule, leur prétention, leurs rengaines me les faisaient tenir, avec leurs maîtres européens, pour les types les plus parfaits de gens qui se servent de leur autorité, de leurs vérités et du prestige de quelques noms célèbres pour proclamer des sottises et les gober eux-mêmes¹⁶⁴.

Certes, comme on sait, Pierre Vadeboncoeur reviendra sur cette prise de position et, dans son livre *La ligne du risque*, rendra un vibrant hommage à Borduas.

On pourrait rattacher à l'intervention discrète de Viau celle d'un autre non-signataire de *Refus global*, Denis Noiseux, l'époux de Magdeleine Desroches. Au moment du renvoi de Borduas, le jeune couple était déjà aux États-Unis, Noiseux s'étant inscrit à l'Université Harvard, Cambridge, Massachusetts. C'est donc de là-bas qu'il apprit le renvoi de Borduas, par le peintre lui-même. Sa réponse lui manifestait aussitôt toute la sympathie nécessaire et allait jusqu'à lui offrir d'intervenir par écrit en sa faveur « au *Quartier latin* ou ailleurs ». Noiseux était d'avis de rendre publique l'injustice faite à Borduas : « Il se trouvera sûrement [alors] des gens au sens droit qui prendront la défense de votre cas, même s'ils ne partagent pas votre pensée. » Noiseux était en effet convaincu de la nature religieuse des motifs du renvoi de Borduas et croyait qu'on pouvait compter sur des gens comme Guy Viau, Pierre Dansereau ou Robert Élie pour le défendre :

Sans doute votre renvoi était attendu. La politique québécoise est liée de trop près à l'influence du clergé pour que l'une ne cherche pas à plaire à l'autre. Ceci est un fait. Mais il est clairement injuste qu'un prétexte tout à fait en dehors de l'orbite de votre travail officiel vienne attaquer ce travail. Vous avez été engagé en qualité de peintre. Je sais que vous avez enseigné la peinture avec le soin délicat d'éviter toute question qui ne relevait pas directement de l'art. Sur ce plan vous êtes intouchable. C'est le plan même de votre travail à l'École du meuble ! Ainsi votre renvoi est une grossière injustice. Vous avez parfaitement raison de ne pas l'accepter¹⁶⁵.

164. Pierre Vadeboncoeur, « Les dessins de Gabriel Filion », *Liaison*, février 1949, p. 109, cité par André-G. Bourassa, *ouvr. cité*, p. 223.

165. Denis Noiseux à Borduas, lettre datée de Cambridge, le 27 septembre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 150.

Noiseux, par ailleurs, donna-t-il suite à sa proposition d'écrire pour le *Quartier latin* ou ailleurs? Il ne semble pas l'avoir fait. Bientôt pris par les problèmes plus immédiats de ses études et de la rédaction de sa thèse, il n'a pas donné suite à sa promesse.

Le 28 septembre 1948, une nouvelle offensive en faveur de Borduas venait cette fois du représentant par excellence des «jeunes automatistes», Claude Gauvreau. *Le Devoir* publiait, non sans la censurer de deux noms de personne¹⁶⁶, une lettre protestant contre le renvoi de Borduas. Est-ce la lettre de protestation qu'il aurait voulu faire signer par une multitude de sympathisants? Si c'était le cas, elle pourrait dater de septembre 1948, puisque Gauvreau sollicitait déjà ces appuis le 26 septembre:

M. le rédacteur,

Va-t-on rejouer, cette fois sous forme vaudevillesque, le procès Flaubert? Aura-t-on l'inconséquente audace de commettre encore l'ineffaçable janséniste bévue de la condamnation de Baudelaire? Recommencera-t-on à lapider Manet? L'effarante incompréhension et l'absurde bêtise qui ont accueilli la naissance de tous les chefs-d'œuvre durables et la manifestation de tous les esprits vraiment inventifs depuis la Renaissance se poursuivent-elles aujourd'hui sur le sol du Québec?

Prétendre vivre l'amour de son pays, se vouloir l'apôtre émouvant et ému de la vénération nationale, et en même temps poser les actes les plus arbitraires et les plus brutaux pour tenter de discréditer et de paralyser les seuls hommes dont les entreprises intellectuelles sont suffisamment généreuses et universelles pour faire rayonner hors de nos frontières la vitalité de la pensée canadienne, cet illogisme est immonde.

Les Canadiens français ont mené assez de guerres pour la liberté de conscience et de religion pour ne la point refuser aux leurs, ce me semble. Sur quoi repose le congédiement expéditif de M. Paul-Émile Borduas comme professeur à l'École du meuble?

Les motifs réels de ce geste injuste demeurent fort ténébreux. Le silence obstiné du directeur de l'École, M. Jean-Marie Gauvreau, demeure également troublant. Qu'attend-on pour justifier cette féroce imbécillité qui a révolté tous ceux qui connaissent M. Borduas et, j'en suis sûr, tous

166. On peut lire en effet dans une note de la rédaction qui suit immédiatement la lettre de Claude Gauvreau: «Nous avons cru devoir supprimer deux noms que notre correspondant donnait en toutes lettres.»

ses élèves? Quand aura-t-on la gaillardise d'avancer des accusations précises, de faire connaître des torts démontrés? M. Borduas a protesté publiquement contre la sanction; quand aura-t-on le soulagement d'une réponse attendue qui sera également publique?

La réputation de M. Borduas comme artiste créateur n'a pas été mise en doute par ses accusateurs. On reconnaît volontiers la valeur de ses travaux picturaux. Il serait d'ailleurs futile et benêt de vouloir s'attaquer à un dossier où éclate, tant aux États-Unis et en Amérique du Sud qu'en France, la reconnaissance du talent de cet homme, qui a tenu entre autres quatre expositions individuelles en six ans.

Donc, Borduas-grand-artiste, et même Borduas-peintre-de-génie, est admis. Qu'est-ce qui ne va pas alors? Son enseignement?

Je connais un certain nombre des élèves actuels et anciens de M. Borduas à l'École du meuble, et je sais quel est le sentiment général des élèves sur son enseignement. Je défie qui que ce soit de me trouver un seul élève consentant à dénigrer de bonne foi la formation qu'il a reçue de son professeur de dessin. L'enseignement de M. Borduas est reconnu pour son impeccable objectivité; il rend les élèves conscients de la réalité de leurs propres tableaux, il délie leur sensibilité de telle sorte qu'ils parviennent à saisir la forme plastique objective, il les rend sensibles aux nuances de la matière, il leur apprend à juger non à travers des concepts abstraits et conventionnels, mais à travers leur propre connaissance personnelle.

La plupart des élèves vous diront que Paul-Émile Borduas est le professeur le plus compréhensif et le plus intelligent qu'ils aient rencontré au cours de leurs études.

Et puis, qu'on ne perde pas de vue que ce professeur pendant ses onze ans d'enseignement à l'École du meuble, n'a jamais donné un cours qui ne fût conforme à un programme préétabli et préapprouvé.

Sans doute, la présence d'un professeur aussi compétent et aussi populaire auprès des étudiants n'est pas sans risquer d'entraîner des désagréments, dans une maison qui fut jadis considérée d'avant-garde, mais où l'on s'entête illogiquement à maintenir en place des éducateurs vieillots, académiques et incapables de défendre leurs affirmations contre la curiosité et la rigueur mentales des élèves. Il était fatal que la comparaison s'établît entre le précis et désinvolte M. Borduas et quelques détritres importés, colporteurs gâteux d'un enseignement mort partout ailleurs. Le prestige de M. Borduas, acquis simplement par l'accomplissement consciencieux et éclairé du devoir professionnel, est colossal. Lorsque des fruits mûrs par trop ratatinés (je pense à l'anté-

diluvien M...¹⁶⁷) devenaient d'un goût intolérablement nauséeux pour les élèves, ceux-ci (des catholiques en grande majorité) protestèrent exigeant la compétence, il y eut même une grève. Ceci est un fait public. À qui la faute : à M. Borduas qui eut pour seul tort d'être trop bon professeur, ou à ces débris de fieffés bougres qui ne savaient pas articuler deux phrases cohérentes ? Le même drame faillit se répéter l'an dernier à propos du verbeux et vaseux M...¹⁶⁸ ; or c'est ce même M... à qui M. Jean-Marie Gauvreau vient de refiler cette année les cours arrachés à M. Borduas, on l'impose de force aux élèves qui le haïssent et le méprisent.

Je tiens tous ces renseignements des étudiants eux-mêmes.

Notons de plus que, si les conceptions picturales de M. Borduas ont déjà été attaquées par des esthètes à l'esprit conservateur depuis submergés par l'évidence, jamais son enseignement n'a suscité d'autre réaction que des commentaires louangeurs. M. Borduas possède à ce sujet un dossier intéressant.

C'est l'enseignement précis et facilement justifiable de M. Borduas qui a permis les célèbres Sagittaires, et qui a peuplé depuis cinq ans la Société d'art contemporain.

Sûrement M. Borduas n'aurait pu songer à se maintenir par la contrainte dans une école officielle où il n'était plus désiré, une base de collaboration est nécessaire pour parfaire une œuvre éducative, c'est pourquoi M. Borduas aurait admis qu'on lui demandât poliment sa démission, comme il l'a déclaré lui-même aux journalistes. Mais le démettre de ses fonctions, l'expulser, c'est affirmer que son enseignement est répréhensible, c'est insinuer son immoralité ; et M. Borduas n'est pas près d'admettre que son enseignement soit condamnable à quelque point de vue que ce soit.

Ou encore, le mettre à la porte, ce pourrait aussi vouloir laisser entendre (ce qui est déjà moins logique) que les activités purement extrascolaires de M. Borduas ne sont pas admissibles. Ces activités, comme les autres,

167. Probablement le professeur d'ébénisterie, M. André Fréchet, alors directeur honoraire de l'École Boule de Paris. Il est désigné indirectement par Borduas dans sa lettre de recommandation en faveur de Jean-Paul Riopelle du 17 novembre 1947 : « Durant sa dernière année, il [Riopelle] contribua à l'organisation d'une grève de finissants dirigée contre l'enseignement académique d'une honorable barbe étrangère au prestige jusqu'alors intact. »

168. Probablement M. Félix, dont il est question dans *Projections libérantes* : « Monsieur Félix, ci-devant principal acolyte de Maillard, me remplace. En fait de retour en arrière ce n'est pas raté. » Voir André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 463.

M. Borduas n'a pas à les renier. Jusqu'à preuve positive et concluante de leur fausseté. Ce qui ne semble pas imminent.

M. Paul-Émile Borduas est le rédacteur du manifeste *Refus global*. Qu'y a-t-il là de répréhensible? Les écoles gouvernementales ne sont pas confessionnelles (si elles le sont, pourquoi ne prélève-t-on pas des taxes chez les seuls catholiques?). A-t-on vu un seul élève porter plainte contre M. Borduas?

Que pense de toute l'affaire M. Jean-Marie Gauvreau? Son mutisme m'étonne. Oui ou non, considère-t-il que les cours de M. Borduas étaient mauvais ou nocifs? Oui ou non, reconnaît-il à M. Borduas le droit de publier, extrascolairement, *Refus global*?

Est-ce le ministre qui, de sa propre initiative, a imposé à M. Jean-Marie Gauvreau la suspension de M. Borduas; ou bien est-ce M. Jean-Marie Gauvreau qui a abusé de la confiance que le ministre se doit d'accorder *a priori* à ses collaborateurs immédiats?

Les questions sont posées; et nettement je crois.

Claude GAUVREAU

75 ouest, rue Sherbrooke,
Montréal¹⁶⁹.

Chose peu habituelle, la rédaction du *Devoir*¹⁷⁰ se donnait la peine de réfuter cette longue lettre immédiatement après l'avoir publiée. Elle commençait par dire que le plaidoyer de Claude Gauvreau sur l'importance de Borduas comme peintre et sur sa valeur incontestable d'enseignant n'avait rien à voir dans le débat. Elle répétait que la véritable raison du renvoi de Borduas était à chercher dans les idées du manifeste:

Refus global est bien autre chose qu'une attitude esthétique; il se prétend une philosophie de l'histoire et de la vie. Sur ce plan, nous réitérons notre opposition non moins globale.

Le Devoir maintenait ensuite que, s'il fallait dénoncer «l'intrusion politique dans une école» — on aura reconnu la position d'André Laurendeau¹⁷¹ —, il ne voyait pas de problème à ce qu'un directeur mette

169. Claude Gauvreau, «Lettre au *Devoir*. Le renvoi de M. Borduas», *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5.

170. Apparemment, Claude Gauvreau en aurait envoyé copie à Borduas *avant* sa publication, ayant obtenu de Laurendeau la promesse qu'il la publierait mais avec une mise au point de sa part. C'est donc Laurendeau qui est l'auteur de la N.D.L.R..

171. André Laurendeau, «Bloc-notes. Intervention politique», art. cité, p. 1.

à la porte « pour des raisons d'ordre moral » un professeur dont il estimerait les idées nocives et dangereuses. Inutile de revenir là-dessus.

La défense de Claude Gauvreau, on l'aura remarqué, avait refusé de traiter en détail la question du manifeste. « Qu'y a-t-il là de répréhensible ? » s'était-elle contentée de demander. Elle avait préféré s'étendre à loisir sur les mérites du peintre et de l'enseignant, précisément les deux points que les « grands frères » considéraient comme « le plus loin qu'on ait osé aller » à la rescousse de Borduas. C'est bien la preuve de l'existence de deux façons de concevoir la défense de Borduas au sein du groupe.

Également typique de la manière des jeunes est la part que Mousseau prit à la défense de Borduas. Elle nous est révélée par la seule lettre de Mousseau à Borduas, conservée dans les papiers de ce dernier :

Montréal, 12 octobre 1948

Monsieur Borduas

Voilà une partie des découpures. Je dois aller aux journaux pour avoir les articles que j'ai manqués. Je les aurai. Vous les enverrai le plus tôt possible.

Un article a paru dans *Le Quartier latin* de cette semaine, favorable.

Tout va bien

Mousse¹⁷².

L'article auquel Mousseau faisait allusion était très probablement un article de François Léger, sur lequel nous reviendrons¹⁷³.

Au moment où Mousseau lui adressait cette lettre, Borduas avait perdu tout espoir de retrouver son poste à l'École du meuble. Désespéré, il cherchait par tous les moyens des sources de revenu. C'est alors que Pierre Dansereau, indigné du traitement qu'on lui avait fait subir, lui proposa de demander une bourse à la Fondation Guggenheim¹⁷⁴. Borduas accepta aussitôt et travailla à la préparation de son dossier. Il mit beaucoup de soin en particulier à rédiger les seize pages de ses « Notes biographiques¹⁷⁵ ». Or ces « Notes... », comportaient, à partir de la page 5, sous la rubrique « Principales critiques », un grand nombre d'« extraits de

172. MACM, Archives Borduas, dossier 148.

173. François Léger, « L'affaire Borduas », *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948, p. 1-2.

174. MACM, Archives Borduas, dossier 117 : Pierre Dansereau à Borduas, 28 septembre 1948 ; Pierre Dansereau à Borduas, 19 novembre 1948.

175. MACM, Archives Borduas, dossier 261.

revues » et une liste impressionnante des « principaux articles de presse, au hasard de leur indication par des amis ». C'est évidemment là que « les découpures » de Mousseau trouvèrent leur place. L'article de François Léger qu'il lui signalait fait partie de la liste, dont l'élément le plus tardif est du 4 décembre 1948.

Ce travail de réminiscence biographique n'aura pas été fait en vain, même si Borduas n'obtint pas la bourse convoitée. On en trouvera l'écho dans *Projections libérantes*, que Borduas se mit à rédiger à cette époque.

Que se passa-t-il ensuite ? La balle passa exclusivement dans le camp des « grands frères ».

Débat avec les chrétiens

Le 25 septembre 1948, Gérard Pelletier faisait paraître une critique de *Refus global* dans *Le Devoir*¹⁷⁶. Intitulé « Deux âges, deux manières », l'article de Pelletier tentait de dissocier le groupe des signataires en deux, en fonction de leur âge. D'une part, il y aurait eu les jeunes, auteurs des textes « loufoques » et qu'il faudrait prendre à la blague — le « pinch champioute » —, et le manifeste proprement dit, qui lui serait le fait d'un « vieux », en tout cas de quelqu'un qui n'en serait plus « à l'âge des inquiétudes adolescentes ». Pelletier était très tolérant pour ces jeunes qui s'amusent ; qui, sans direction, cherchent des maîtres ; qui refusent « une métaphysique [...] parce que mal présentée » ; qui sont inquiets... Il ne l'était pas du tout pour ce mauvais maître, qui lui ne pouvait être taxé de naïveté :

Car M. Borduas vaticine comme un prophète, avec un mépris total pour toute démonstration et toute preuve « rationnelle ». Il affirme, sans cligner de l'œil, au détour d'un paragraphe, que « les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines » et les lecteurs (je suppose aussi les disciples) doivent avaler ce vin clair et sans se préoccuper de la vigne ni du tonneau ? Voilà qui n'est plus jeune ni tout à fait surréaliste et encore moins honnête. Voilà qui tend à nous fixer dans un climat sectaire et qu'on ne saurait trouver amusant. Ce dogmatisme nouvelle manière ressemble encore trop à celui que l'auteur condamne¹⁷⁷.

176. Gérard Pelletier, « Deux âges, deux manières », *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 7.

177. *Id.*

Pelletier n'avait accroché que sur une phrase de *Refus global*: « En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines. » Sortie de son contexte, cette phrase paraissait peut-être difficile à avaler aux gosiers délicats des lecteurs du *Devoir*. Mais Borduas ne faisait que paraphraser Pierre Mabilie, qui situait au milieu du xvi^e siècle « la fin de l'apothéose chrétienne et la dislocation définitive de la communauté¹⁷⁸ ». À partir de ce moment, en effet, les spéculations de la philosophie scholastique médiévale étaient devenues vaines et les sciences exactes prenaient leur place, les mathématiques en tête.

Manifestement, Pelletier n'avait cure de cette histoire. Il se donnait comme un défenseur de la jeunesse. Représentait-il l'opinion de tous les jeunes? C'est une autre histoire. Pierre Lefebvre publia dans *Le Quartier latin* un article intitulé « Notre manière », allusion directe au titre de l'article de Pelletier qui donnait tout de même un autre son de cloche :

Un peu dans tous les milieux, nous voyons des gens qui se refusent à plier devant les anciennes consignes. Certains d'entre eux allant jusqu'à ce *Refus global* qui met à vif, dans la manière excessive et violente que l'on peut s'attendre à retrouver chez des artistes, des faiblesses tellement réelles de notre vie intellectuelle¹⁷⁹.

Trois jours après, également dans *Le Quartier latin*, un autre étudiant, François Léger, que nous avons nommé plus haut, prenait la défense de Borduas.

Les artistes n'ont-ils pas le droit d'avoir leurs engeulades et de faire des manifestes? Pourquoi un des hommes les plus importants dans l'histoire de notre art serait-il contraint de se taire quand il a envie de faire des théories? Le problème eût été différent si l'auteur s'était prémuni de son autorité de professeur pour signer *Refus global*. On aurait aussi pu lui faire des reproches s'il avait animé ses cours de ses théories. Mais il était trop honnête pour cela et ses supérieurs le savent bien. Il a profité des vacances d'été pour publier, séparant, du mieux qu'il pouvait, manifeste et enseignement¹⁸⁰.

Ce ne sont là que deux exemples d'appuis indirects venus d'un milieu sans rapport avec les automatistes. On pourrait citer aussi P.-É. Vadnais, qui assez curieusement émettait le souhait de voir M. Victor Barbeau, président fondateur de l'Académie canadienne-française depuis 1944,

178. Pierre Mabilie, ouvr. cité, p. 189.

179. Pierre Lefebvre, « Notre manière », *Le Quartier latin*, 5 octobre 1948, p. 1.

180. François Léger, art. cité, p. 1.

protester contre le renvoi de Borduas, condamné pour avoir écrit « quelques feuillets miméographiés¹⁸¹ » ! C'était se faire beaucoup d'illusions sur les convictions « surréalistes » de Victor Barbeau, futur récipiendaire du prix Duvernay à la Société Saint-Jean-Baptiste !

Parmi les témoignages non automatistes en faveur de Borduas, il faut faire une place à part à celui de Bernard Morisset. Bien qu'il ait été un élève de Borduas au même titre que Riopelle ou Barbeau et qu'il avait beaucoup de talent pour la peinture — il avait été admis à la section des jeunes de la CAS et exposa à quelques reprises, nous l'avons vu —, Bernard Morisset s'orienta vers la décoration intérieure et la création de meubles. Son témoignage sur le dévouement inlassable de Borduas, comme professeur, a d'autant plus d'intérêt. C'est d'ailleurs exclusivement sur ce terrain qu'il situa sa défense de Borduas. Dès qu'il apprit le congédiement de son ancien professeur, sa réaction fut immédiate. Il lui écrivit une longue lettre d'appui et publia personnellement une courageuse protestation dans les journaux. La lettre précède la protestation. La voici telle quelle :

Cher monsieur Borduas,

Quelle désagréable surprise j'ai eue en apprenant le mal qu'on vous fait ! Je me suis tout de suite demandé si quelqu'un prenait votre défense ; comme personne n'a sollicité encore de moi une signature de protestation, j'ai pensé vous écrire pour que si telle contre-mesure existe, vous leur disiez de communiquer avec moi¹⁸².

Je suis certain que ces gens n'ont rien à vous reprocher, mais qu'il n'y a chez eux qu'aveuglement borné, jalousie, vanité de fonctionnaires ; d'ailleurs l'histoire nous en fournit une infinité d'exemples, faits de mesquinerie, de préjugés, etc. Il ne sera certainement pas confortable pour certains d'entre eux qu'une protestation vigoureuse soit faite en haut lieu ; il se peut bien que celui-là ne dorme pas toutes ses heures de la nuit, non pas par juste regret de vous, mais par crainte de passer pour ce qu'il est aux yeux des ministres ; il craint probablement qu'un insecte comme lui profite de la circonstance pour lui ravir sa place. Mais cela est secondaire. Ce qui est important, c'est que leur crainte du scandale soit combattue et vaincue par une énergique protestation, et que vous vous tiriez de cette situation le mieux possible.

181. P.-É. Vadnais, « On devrait protester », *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 4.

182. Cela a dû être fait, puisque Bernard Morisset est l'un de ceux dont le témoignage fut publié dans *Le Clairon* par Claude Gauvreau, le 15 octobre 1948.

Quand je songe à ce que nous vous devons, je ne puis souffrir qu'on vous fasse pareille injustice, sans rien dire. On ne peut accepter qu'un maître aussi bon, aussi dévoué, soit, lui et sa famille, coupé de ressources, parce que d'ignorants tenanciers de tavernes et de prisons n'ont pas les mêmes opinions philosophiques. Ils commettent, au nom de la justice, une injustice de la pire espèce.

Bien que maintenant je sois en dehors des préoccupations propres au métier de peintre, je puis vous dire que je suis avec vous en esprit, et que ma façon de voir et de réagir est, par votre exemple et vos conseils, bien différente de ce qu'elle était avant de vous connaître; je sens aussi que ce changement est permanent parce qu'il est profond. Si je ne vous avais connu que superficiellement, j'aurais certes été touché de ce qu'on vous fait, mais sans en pénétrer les mobiles, peut-être en leur accordant quelque raison parce que vous n'êtes pas un professeur comme les autres, n'ayant peut-être pas une méthode d'enseignement très applicable aux buts de l'École du meuble. Mais comme j'ai compris votre enseignement, je le classe au-dessus de la discussion — ces gens ne pouvant que sauter sur un prétexte extérieur à votre profession de maître de dessin.

Tout cela est bien malheureux, mais vos amis pensent maintenant à ce que vous ferez. Personnellement, il me semble qu'il vous sera difficile d'abandonner l'enseignement. Vous avez dans l'esprit ce que les boxeurs et les lutteurs ont dans les bras : de l'énergie de démolition et de reconstruction. Je souhaite que vous mettiez sur pied un de ces projets d'école libre que vous caressez depuis longtemps. Vous pouvez former d'excellents peintres et de non moins excellents décorateurs. Je pense souvent à l'enseignement fort pratique et constructif de la décoration que vous nous donniez à l'École. Si vous avez besoin de bonne volonté pour cela aussi, je sais que vous n'aurez pas à vous désâmer. Vos amis ont beaucoup d'espoir et de confiance en vous!

Mes amitiés respectueuses,

Bernard Morisset¹⁸³.

Bernard Morisset aurait pu s'en tenir à ce beau témoignage de sympathie à son professeur. Il fit plus. Il envoya une lettre de protestation aux journaux qui fut publiée par *Le Canada*, dans son *Courrier des lecteurs*. Situant sa défense de Borduas exclusivement sur le terrain de son

183. Bernard Morisset à Borduas, lettre datée du 22 septembre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 147.

enseignement, il tentait de faire comprendre, par une métaphore utile, en quoi consistait la pédagogie de Borduas :

Il en était pour chacun de nos dessins, comme pour l'homme qui se regarde dans un miroir : il ne se connaît pas plus pour cela, se cherche sans se découvrir. Le rôle du critique est précisément de nous faire voir ce que nous sommes réellement. C'est ce que faisait Borduas. Il pouvait passer des heures pour nous faire voir notre œuvre avec le recul nécessaire à l'analyse.

Morisset confirmait aussi le fait que Borduas professeur n'utilisait pas cette plate-forme pour prêcher ses « doctrines » : « Chacun sait aussi qu'en la salle de cours, il n'était jamais question d'autre chose que du cours qu'il donnait. » Ses supérieurs ont feint de l'ignorer, déclarait Morisset, car s'ils s'étaient fondés sur le contenu de son enseignement et non sur sa « philosophie », ils n'auraient rien eu à lui reprocher. « Il convient donc de protester hautement » concluait Morisset, au nom de la démocratie qui est fondée sur la tolérance des idées de chaque individu ; au nom de l'« humanité », puisqu'on met sur le pavé un père de famille et un bon citoyen ; au nom de l'art, parce que Borduas est un très grand peintre, reconnu comme tel par tous, même ses ennemis ; au nom de la jeunesse, enfin, « pour qui il a tant fait, plus en actes qu'en paroles¹⁸⁴ ».

Borduas fut très touché de ce témoignage de sympathie. Il avait conservé dans ses archives le brouillon d'une lettre qu'il adressa à Morisset pour le remercier de son intervention. Incidemment, on y apprend que Borduas venait de se faire une idée beaucoup plus précise des responsables de son renvoi :

Mon cher Bernard,

On m'avait annoncé votre visite probable pour dimanche. Voilà la raison du retard de ce mot de remerciement pour votre magnifique article du *Canada*.

Il restera pour moi un témoignage de courageuse loyauté dans cette drôle d'époque.

De plus en plus je vois clair dans l'affaire.

De l'aveu du ministre, Gauvreau l'hypocrite a déposé un exemplaire de *Refus global* sur la table de Sauvé en lui faisant la remarque qu'aucune autorisation ne lui avait été demandée pour la publication de ce texte !

184. Bernard Morisset, « Nous sommes avec vous, Borduas ! », *Le Canada*, 2 octobre 1948, p. 4.

C'est la seule préparation que le ministre a eue pour en entreprendre la lecture. J'imagine qu'il n'a pas dû aller plus loin que la première page pour me flanquer à la porte...

Seulement, en me suspendant de mes fonctions sans salaire, il m'imposait de force une sanction et le motif invoqué, comme vous savez, est d'ordre moral et religieux.

Les catholiques (majorité des administrés) ne reconnaissent qu'à l'Église l'autorité en matière de morale et de religion. Les libres penseurs ne reconnaissent que leur conscience conformément à la proclamation des droits de l'homme.

Les minorités n'ont donc aucune autorité reconnue par qui que ce soit en cette matière. L'appui unanime de tous ceux que j'ai [eus comme élèves] vous est claire.

Seul un motif d'incompétence ou d'inefficacité pourrait être en accord avec le geste ministériel.

Toujours d'après Sauvé, Gauvreau le cochon lui a répondu à la même entrevue que j'étais un bon professeur. Dix mois après la composition de *Refus global*, six mois après la naissance de cet état d'esprit!

Ils donnent eux-mêmes preuve que l'état d'esprit n'a pas nui dans le passé à mon enseignement.

C'était donc en prévision de l'avenir?

Qu'une punition peut être imposée tant que la faute n'a pas été commise.

Voilà, mon cher Bernard, où j'en suis. Je vous explique tout ça parce que l'on me parle de la possibilité d'une seconde lettre publique de protestation.

Rédigée rigoureusement dans ce sens, elle permettrait un très grand nombre de signatures.

En toute amitié¹⁸⁵.

Nous nous sommes demandé de qui Borduas tenait ses informations sur l'entrevue Jean-Marie Gauvreau et Paul Sauvé. Nos recherches nous ont mis sur la piste d'une source tout à fait inattendue : nul autre qu'André Laurendeau ! On trouve en effet dans les papiers Borduas un « Résumé de

185. Lettre de Borduas à Bernard Morisset, datée de Saint-Hilaire, le 5 octobre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 147.

la conversation de M. Laurendeau avec le ministre¹⁸⁶», probablement communiqué à Borduas par le journaliste.

J'en ai pas eu de demande de renvoi, aurait déclaré Paul Sauvé à Laurendeau. On a mis devant moi son manifeste. Après l'avoir lu, j'ai trouvé que la doctrine qu'il prêche est incompatible avec son rôle de professeur dans une école de la province.

Il ne peut pas y avoir de cloison étanche entre P.-É. Borduas chef de l'école du *Refus global* et P.-É. Borduas professeur à l'École du meuble, parce que sa première sphère d'influence serait évidemment son groupe d'élèves.

J'ai tenu pour acquis qu'il n'y a aucun motif de reproches pendant ses heures de cours, mais même dans ce cas je ne pouvais en arriver à une autre décision¹⁸⁷.

Borduas fut extrêmement reconnaissant à Laurendeau de lui avoir communiqué cette information, bien qu'il l'interprêtât dans un tout autre sens que Laurendeau. Pour le journaliste, le fait que le ministre n'ait pas reçu de « demande de renvoi » de la part du directeur de l'École confirmait sa thèse de l'« ingérence politique » directe du ministre dans cette affaire. Pour Borduas, en identifiant aussitôt Jean-Marie Gauvreau comme celui qui communiqua le manifeste au ministre, cette « conversation » confirmait ses soupçons sur le rôle non négligeable de Jean-Marie Gauvreau dans l'affaire. Borduas ira jusqu'à écrire à Laurendeau que « à venir jusqu'à présent vous avez été, à mon avis, le seul adversaire loyal qui se soit présenté¹⁸⁸ ».

Lefebvre, Vadnais, Morisset surtout représentèrent donc les quelques voix hors de la mouvance automatiste qui s'élevèrent à la défense de Borduas. Ils n'étaient que des cas isolés cependant et le gros du débat fut mené par Pelletier et ses amis. Les choses ne devaient pas en rester là, en effet. Curieusement, Pelletier eut d'abord maille à partir avec l'un des siens, Jacques Dubuc, qui, dans une lettre ouverte au *Devoir*, reprocha au « cher Gérard » d'avoir fait une critique trop « superficielle » du manifeste et d'avoir été injuste à l'égard de Borduas.

186. MACM, Archives Borduas, dossier 237.

187. Résumé de la conversation de M. Laurendeau avec le ministre, le lundi 27 septembre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 237.

188. Borduas à André Laurendeau, lettre datée de Saint-Hilaire, le 28 octobre 1948. MACM, Archives Borduas, dossier 237.

Certes, comme Pelletier, Dubuc ne se sentait que peu d'affinités avec le « surréalisme », qui lui semblait négliger des valeurs « absolument essentielles ». Mais il lui envoyait parfois son « dynamisme » dans la recherche et lui reconnaissait d'avoir tout de même mis de l'avant des valeurs — sans préciser lesquelles — qui lui semblaient « extrêmement importantes ».

À son avis, Borduas était un « initiateur » remarquable et un être irréprochable. Aussi la critique de Pelletier lui semblait-elle avoir manqué d'équité.

Ta critique de Borduas est très injuste [...]. Borduas est un homme d'une admirable sincérité intellectuelle. [...] Son texte se présente comme une série de jugements historiques le conduisant à un refus des formes de vie actuelle. Il néglige de prouver ces jugements, non par impuissance, mais parce qu'ils lui paraissent évidents.

Proposant ensuite une lecture « sympathique » du manifeste, il y voyait une revendication essentiellement « morale » pour une société où « désintéressement-spontanéité » deviendraient les mots clés. « Autant que je puisse en juger, le premier mot caractérise le comportement moral, le second, le comportement psychologique et intellectuel. »

Il concluait comme Gérard Pelletier par quelques remarques sur les « disciples » de Borduas que, comme lui, il trouvait détestables, bien que « sincères ». Il sembla reprendre Pelletier, qui avait fait des gorges chaudes de la poésie phonétique de Claude Gauvreau (le « pinch champioute »), mais pour s'accorder au fond avec lui sur les « limites » de l'automatisme :

... il ne faut pas juger chez eux le plan de création artistique en dehors de leur formule d'automatisme, qui est une idée philosophique. (C'est d'ailleurs par là qu'ils subiront leur ultime échec du point de vue artistique, négligeant les lois profondes de la création artistique qui exige une certaine continuité dans l'intelligence et qui en même temps doit se baser sur les problèmes plastiques avant d'être l'illustration de thèmes philosophiques)¹⁸⁹.

Cette prose tarabiscotée ne faisait pas beaucoup avancer le débat. Comment faire de l'automatisme, une idée philosophique « illustrée » par les tableaux des jeunes disciples de Borduas ? De qui Dubuc tenait-il la connaissance « des lois profondes de la création artistique » ? Qu'entendait-il par « continuité dans l'intelligence » ?

189. Jacques Dubuc, « Courrier sans confidences », *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 5. La parenthèse est de Dubuc.

Pelletier n'eut pas trop de peine à accepter « le reproche de critique superficielle » que lui faisait son ami Dubuc, tout en affirmant rester sur l'essentiel de ses positions dans une courte NDLR annexée à la lettre ouverte de Dubuc : les jeunes méritent quelques blagues parce qu'ils se prennent trop au sérieux et le reproche de « critique superficielle » devrait être adressé à Borduas et à son manifeste.

Ce débat entre chrétiens avait quelque chose d'agaçant. Le 1^{er} novembre, Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau et Françoise Riopelle tentèrent d'y mettre fin brutalement :

Monsieur le rédacteur en chef,

Nous croyons nécessaire, avant que ne s'engage définitivement une polémique entre Gérard Pelletier et Jacques Dubuc, de dénoncer la critique qui a failli, on ne peut mieux, devant *REFUS GLOBAL*, à adopter une position permettant de discuter l'essentiel de la question.

Une position de rejet devant *Refus global*, accompagnant une tentative d'isoler le manifeste des œuvres qui le précédèrent sur le plan universel, ne nous semble pas acceptable. De même, dénonçons-nous ces tentatives de compartimentation des valeurs et des individus qui ne fournissent vraiment à la critique que les prétextes à des réfutations évasives en même temps qu'arbitraires.

Soyez précis.

Que nous importe que M. Dubuc reconnaisse au surréalisme l'apport de valeurs importantes s'il néglige de nous dire lesquelles, et nous présente la chose comme un vague cela-va-de-soi. L'impuissance à cerner démonstrativement les points essentiels d'une réfutation, qu'a manifestée jusqu'ici la critique chrétienne, ne manque pas toutefois de laisser subsister autour de la question une confusion propice à tous les compromis. De quelque côté qu'on se tourne, ne peut-on trouver quelqu'un qui ne dispense, soit à la pensée, soit à l'individu, soit aux œuvres d'art, soit à une partie quelconque des signataires, une tape sur l'épaule, protectrice et partielle. Jusqu'à Ernest Gagnon, s.j., qui, dans *Relations*, ne nous concéderait la justification d'une « poussée vers le soleil¹⁹⁰ », si notre âge le permet encore.

Nous croyons que c'est éluder le fond de la question au profit d'une confusion exploitable.

190. « Et l'on observe avec une immense sympathie ce phénomène vital, cette attitude première de tout ce qui doit vivre : l'attaque, l'assaut, l'irruption au soleil », Ernest Gagnon, s.j., « Chronique littéraire. *Refus global* », *Relations*, octobre 1948, p. 292.

Nous refusons d'entendre

les critiques qui s'excusent de ne pas approfondir la question tout en trouvant plus d'espace qu'il ne faut pour la contourner;

les débats du genre: à savoir si «les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines» ou non;

les interprétations faussées par une lecture distraite ou prévenue. Où Dubuc prend-il dans *Refus global* l'idée d'une philosophie automatiste?

les distinctions commodes entre les maîtres admirables et les disciples détestables;

les distinctions, encore plus commodes, entre les activités d'un homme, du genre: Borduas peintre et Borduas penseur, Freud clinicien et Freud philosophe. Comme si l'attitude philosophique pouvait relever d'autre chose que de l'expérience vivante;

la séparation arbitraire entre la valeur plastique d'une œuvre et son contenu intellectuel. De telles dissections mènent, d'une part, à prêter une valeur plastique à des œuvres qui en sont totalement dépourvues, tel l'exemple récent de la critique de Dubuc dans *Le Quartier latin* sur l'exposition de Gabriel Filion¹⁹¹, d'autre part, à une lecture toujours possible de Sade, avec permission préalable du confesseur, pour sa valeur littéraire ou pathologique.

Nous refusons d'entendre

AVANT que ne soient définies d'une façon formelle les valeurs qu'entendent défendre les chrétiens devant *Refus global*.

Toutefois, l'expérience passée nous incline à douter de la possibilité d'une attitude cohérente de la critique chrétienne devant *Refus global*, qu'elle soit franchement hostile ou animée de ce gauchisme intellectuel que notait René Guilly dans le journal français *Combat*, à propos de l'attitude du R. P. Laval devant l'œuvre radiophonique d'Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹⁹². Ils vivent dans la crainte de

191. Allusion à l'exposition Gabriel Filion à la Librairie Tranquille du 16 au 31 octobre 1948. Rolland Boulanger le présentait comme un «peintre automatiste [...] autrefois disciple de Pellan, aujourd'hui de Borduas» dans «Le "refus partiel" de Gabriel Filion, peintre automatiste», *Montréal-Matin*, 19 octobre 1948, p. 8 et 15; Marcel Gagnon situait «Gabriel Filion au seuil du *Refus global*», *Le Canada*, 23 octobre 1948, p. 5. Il ne fallait tout de même pas tout confondre. Filion pouvait bien regretter sa rupture avec Borduas. Il n'avait qu'à signer *Refus global* pour prouver la sincérité de son regret. Il ne l'a pas fait.

192. À ce moment, l'éditeur K avait déjà publié depuis le printemps précédent le texte de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Il se peut qu'à Montréal on n'ait eu accès qu'à l'article de René Guilly dans *Combat*, à moins que Leduc se soit occupé de faire parvenir le texte d'Artaud à Borduas et que celui-ci l'ait fait circuler.

laisser passer, sans le saluer, un nouveau Rimbaud; aussi pratiquent-ils une politique d'« approbation à tout prix », même si au fond d'eux-mêmes ils ne sont pas d'accord.

Jean-Paul Riopelle,
Maurice Perron,
Madeleine Arbour,
Pierre Gauvreau,
Françoise Riopelle¹⁹³.

Piqué au vif, Gérard Pelletier ne pouvait laisser cette mise en demeure sans réponse :

Vous nous demandez ce que nous admettons de votre manifeste et les valeurs que nous prétendons défendre contre vous. [...] Nous acceptons en grande partie votre critique des institutions sociales : l'exploitation du pauvre par le riche, l'utilisation de la peur, la prétention moderne de tout régler par la seule raison, l'intellectualisme néfaste, la désincarnation d'une certaine pensée contemporaine, l'absurdité des guerres, l'exploitation intéressée de certaines vérités religieuses. [...] Toutefois, nous l'avons déjà dit, notre refus n'est pas global. Nous ne refusons ni la raison ni l'intention sans quoi le monde serait aveugle. Nous n'acceptons pas la règle de l'instinct parce que nous croyons au péché¹⁹⁴.

Cela vaudra à Pelletier une nouvelle réplique des automatistes, datée du 16 novembre 1948 et publiée dans *Le Devoir*, le 20 novembre 1948, sous le titre « L'impossible dialogue », entrelardée de commentaires de Pelletier. Nous les ignorons ici pour rendre au document son intégrité première.

M. Gérard Pelletier,
Le Devoir.

Monsieur,

Nous ne croyons pas que l'apostolat sera le moteur de la civilisation future. C'est pourquoi, depuis longtemps, nous avons renoncé aux techniques éprouvées de l'apostolat efficace. Nous avons annoncé¹⁹⁵ la politique partisane. De même, aujourd'hui, nous refusons-nous à entamer une polémique.

193. Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau, Maurice Perron, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, « Les surréalistes nous écrivent », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.

194. Gérard Pelletier, « Notre réponse aux surréalistes », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.

195. Allusion à leur lettre du 13 octobre 1948, citée plus haut.

Le principe de la polémique: honneur au vainqueur et à lui le plus grand nombre de disciples, nous semble impropre à façonner la société d'hommes libres dont nous avons le désir. Nous souhaitons que chaque individu prenne en ses propres mains l'instrument capable d'édifier son expérience et ne s'en remettre plus aux spécialistes de la pensée, pour lui fournir des conclusions.

Scandale

Pour ce but, nous croyons autrement à l'efficacité du scandale. Non pas le scandale, tel que le mot provoque déjà sur vos lèvres un sourire narquois («La publicité, voilà le mal qui les dévore», vous dites-vous), mais le choc violent et irrémédiable que produit dans les esprits toute œuvre, toute pensée, tout acte (pensez au rôle qu'a joué Jacques Vaché¹⁹⁶) qui remet brusquement en question les valeurs qui régissent le comportement actuel des hommes.

C'est uniquement ce qui nous a portés à vous demander de définir vos positions, afin qu'éclate l'impuissance de la critique à jouer un rôle intermédiaire entre le public et les œuvres. C'est cependant dans la croyance à la quasi-infaillibilité de la critique que repose le principe de l'index.

Censure

Nous n'avons pas d'illusions sur la possibilité d'un dialogue. La censure anonyme, mais toute-puissante, interviendrait au moment où la tournure du dialogue ne vous permettrait plus de jouer à notre égard un rôle de missionnaire. Et que voulez-vous, nos sympathies sont avec les cannibales qui apprêtent les missionnaires aux petits pois.

Les rétablissements acrobatiques que vous effectuez depuis votre premier article dans une tentative d'équilibre avec Dubuc ne laissent pas d'avoir pour nous une plus grande valeur de destruction que tout argument que nous pourrions amener dans une discussion. Vous partagez partiellement notre refus, mais sur les accessoires seulement, ce qui est facile et vous réserve une porte pour entrer chez nous. Vous rejetez l'utilisation de la peur, mais vous croyez au péché et à la grâce. Nous croyons votre rejet sans efficacité si vous ne rejetez pas cette peur fondamentale qui est la peur de Dieu et qui permet toutes les exploitations avec la promesse d'un bonheur différé. Nous croyons cette crainte de Dieu si peu conciliable avec la dignité de l'homme, et l'aspiration au

196. Sur Vaché et son type d'«humour», voir René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 35-37; Adam Biro et René Passeron, art. «Vaché, Jacques», *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, ouvr. cité, p. 419.

paradis une telle tache sur des actes qui autrement paraîtraient désintéressés, que, s'il nous était permis de croire à l'existence de Dieu, nous donnerions notre âme au diable.

Lisez R. G.

Nous croirions un dialogue possible si vous incitiez vos lecteurs à lire *Refus global*, par exemple, au lieu de leur fournir des conclusions qui leur permettraient de ne pas sortir de leur quiétude. C'est pourquoi nous maintenons notre position de refus à l'égard de votre critique. Nous voulons simplement que vos lecteurs sachent que nous vous nions la compétence de trancher pour eux les questions essentielles qu'ils doivent trancher eux-mêmes; de même qu'à tous les philosophes, théologiens, esthètes ou autres que vous pourriez appeler à votre rescousse.

Nous croyons à l'efficacité du contact individuel avec les œuvres poétiques révolutionnaires. Ce sont ces contacts que nous nous efforçons de procurer à tous les hommes qui les désirent, mais directement, sans l'entremise de la critique dont la compétence est un ballon qu'il s'agit de crever, et en dépit des directives du Saint-Office.

Jean-Paul Riopelle
Maurice Perron
Madeleine Arbour
Pierre Gauvreau
Françoise Riopelle.

P.-S. — Comment voulez-vous que la confiance règne, quand dans vos deux articles, vous n'hésitez pas, pour appuyer votre compétence, à faire des citations d'œuvres que vous avez bien mal lues, ou pas du tout? *Poisson soluble* n'est pas le sous-titre du manifeste surréaliste de 1924. (Il y en a eu d'autres. Le singulier que vous employez nous porte à croire que vous l'ignorez.) Une réédition présente ces deux œuvres de Breton en un même volume, d'où votre confusion, qui eût été dissipée la couverture tournée. Nous voudrions aussi savoir sur quelles lectures vous appuyez votre jugement sur Sade, dont les œuvres capitales subissent *universellement* la censure autant laïque que religieuse et qui n'ont eu l'honneur que de publications clandestines et illégales. Puisque vous avez en main la revue VVV, nous vous référons, dans le n° 4, à une étude de Pierre Mabilie: *Le paradis*, qui vous rendra certainement clair pourquoi Dieu n'est pas invité à faire partie de la civilisation future¹⁹⁷.

197. Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau et Françoise Riopelle, «L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs», *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10.

Les répliques de Pelletier et un nouvel article de Jacques Dubuc¹⁹⁸, dans lequel il revient sur la notion d'intention — décidément, le refus de l'intention fut la bête noire de la critique chrétienne — ne firent que confirmer l'impossibilité du dialogue.

On imagine bien que Claude Gauvreau aurait aimé participer personnellement au débat. Il avait lui-même préparé une réponse à Pelletier et ses amis, mais elle ne fut jamais publiée :

... pour ma part, j'écrivis au *Devoir*, enjoignant Pelletier de m'affronter dans une polémique publique où il pourrait être traité de la question sexuelle notamment, mais mon texte ne fut pas publié¹⁹⁹.

On imagine de quelle violence verbale aurait été capable le jeune Gauvreau sur un sujet pareil. La publication récente de sa correspondance avec Jean-Claude Dussault nous en donne une idée. On comprend que *Le Devoir* ait reculé devant la publication de sa lettre, avec pour résultat que seule la voix de la « coalition Pierre-Riopelle » et Perron se fit entendre dans ce débat. Peut-être cela créa-t-il du ressentiment dans le camp des plus jeunes ?

C'est, en tout cas, ce qui peut ressortir de l'analyse d'une lettre de Claude Gauvreau à Borduas, qui, bien que non datée, ne peut guère être que du 18 novembre 1948, comme on peut l'établir par des arguments de critique interne. Il y est fait clairement mention d'une division au sein du groupe automatiste. Plusieurs des allusions de cette lettre paraîtront limpides au lecteur après ce que nous avons présenté jusqu'ici :

Mon cher monsieur Borduas,

Je vous écris surtout pour vous signaler l'amusante découpure de journal que voilà²⁰⁰.

Cependant j'en profiterai pour vous mettre au courant, à vol d'oiseau, des plus saillants événements récents.

198. « Pour les surréalistes, l'intention est quelque chose de néfaste parce que volontaire [...] dans l'art je conçois fort bien qu'il en soit ainsi, mais rien ne justifie ce passage au domaine de l'acte conscient. » Jacques Dubuc, « La peau du lion et l'âne. En marge de *Refus global* et de ses piètres défenseurs », *Le Devoir*, 4 décembre 1948, p. 13.

199. C. Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 67.

200. Il s'agit peut-être de la caricature de Robert LaPalme parue dans *Le Canada*, 13 septembre 1948, p. 4, intitulée « L'ombre sur le cerveau » (allusion au texte de Claude Gauvreau *L'ombre sur le cerceau*), montrant quelqu'un devenu fou pour avoir tenté de comprendre *Refus global*.

D'après Pierre [Gauvreau] (et je crois que le tuyau est indiscutable), un groupe de chrétiens (ayant en tête Dansereau) préparerait une lettre pour *Le Devoir* en marge de la discussion avec Gérard Pelletier; ils compteraient exploiter la rumeur du désaccord avec la faction Riopelle. Ils auraient à ce sujet approché Guy Viau pour obtenir des renseignements et pour solliciter sa collaboration à cette lettre. Mais Guy se serait abstenu dans les deux cas.

Avant de savoir cette nouvelle, j'ai moi-même écrit une lettre à Pelletier où je relève les principaux points de son premier article. La lettre est longue, mais je me dis en fin de compte consentant à engager un dialogue — sous cette réserve: « Pourriez-vous me certifier la liberté de parole? »

La coalition Pierre-Riopelle a aussi rédigé une lettre à Pelletier, qui est (je pense) une lettre finale de rupture. Ils considèrent que Pelletier n'est pas « dégagé des peurs essentielles que dénonce *Refus global* »²⁰¹.

Lundi, j'ai aussi écrit au *Canada*, à [Guy] Jasmin, pour lui transmettre le découragement qui m'a submergé devant l'attitude de Renée Normand²⁰². Je m'étonne qu'on s'entête à conserver des collaborateurs aussi nuls. Je lui suggère une liste de remplaçants qui amélioreraient la situation des rédacteurs du *Quartier latin*, ainsi que Madeleine Gariépy²⁰³.

Je le préviens que nous préférons ne plus voir aucun représentant du *Canada* plutôt que « Miss Paratonnerre 1900 »²⁰⁴.

Yves Thériault, dans une conférence qu'il donnait hier sur « les frontières de l'art radiophonique », en aurait profité pour insérer quelques flèches à notre endroit, principalement à mon endroit. Il m'aurait nommé deux fois: « Gauvreau ne me fera jamais avaler que... etc. » — Ça le chicote.

Le jeune poète qui a soulevé des océans d'admiration de la critique cléricale, Claude Bernard-Trudeau, m'a téléphoné ce matin pour me demander (timidement) un rendez-vous « pour obtenir des renseignements ».

201. Probablement Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau et Françoise Riopelle, « L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs », art. cité, p. 10.

202. Allusion probable à la critique de Renée Normand, « Les arts. Les amis de l'art », *Le Canada*, 15 novembre 1948, p. 3, qui commentait l'exposition Mousseau du 13 au 28 novembre à la Librairie Tranquille.

203. Nous l'avons vu plus haut, Madeleine Gariépy avait publié un article sympathique à Borduas au moment où tout le monde connaissait dans le milieu l'existence du manifeste.

204. Peut-être une désignation de Renée Normand?

ments». Il n'est pas impossible qu'il soit lié aux chrétiens de la lettre à Pelletier, mais cela ne m'a pas semblé évident au téléphone.

À tout événement, je suis persuadé a priori qu'il n'a pas l'intérêt de [Paul-Marie] Lapointe.

Je le recevrai de mon mieux, avec toute mon attention, cet après-midi à quatre heures.

Et c'est ce soir l'assemblée de la CAS²⁰⁵.

J'ai bien hâte de lire la version définitive de votre « pamphlet »²⁰⁶.

À bientôt

Claude²⁰⁷.

Sur l'essentiel de ce qui est dit ici, à savoir la « rumeur du désaccord avec la faction Riopelle », nous sommes mieux fixés maintenant. Inutile d'y revenir. On peut aussi imaginer dans quel sens la nouvelle attaque chrétienne dont il est question serait allée. Elle aurait pris la défense de Borduas et mis en sourdine celle du manifeste. Les efforts de Pierre Dansereau pour venir en aide à Borduas après son renvoi ne contredisent en rien cette hypothèse. Il était prêt à le recommander pour l'obtention d'une bourse de la Fondation Guggenheim et il le mit plus tard en contact avec Pierre Rivet du Musée de l'Homme à Paris, qui avait montré de la curiosité pour le manifeste. Mais cela n'entraînait pas qu'il eût été d'accord avec les idées du manifeste, d'autant que cette défense de Borduas aurait pu être faite en solidarité avec Guy Viau ou d'autres jeunes chrétiens. On comprend que Pierre Gauvreau ait tenu à mettre son jeune frère en garde contre cette manœuvre. Il n'avait pas à s'inquiéter. Rien de concret ne sortit de là, à notre connaissance. Surtout, Guy Viau ne se prêta jamais à aucune manœuvre contre Borduas. Bien plus, contrairement à Robert Élie, il n'a jamais senti le besoin de prendre position publiquement contre le manifeste.

Hyacinthe-Marie Robillard, o.p., et Ernest Gagnon, s.j.

De tous les opposants chrétiens à *Refus global*, le plus acharné fut probablement l'ex-directeur de conscience de Suzanne Meloche, le père

205. Le 18 novembre 1948 à 20 h 30 : voir l'annonce « L'art contemporain », *La Presse*, 13 novembre 1948, p. 61.

206. *Projections libérantes*.

207. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

Hyacinthe-Marie Robillard, dominicain. Claude Gauvreau le présentait comme littéralement « obsédé par l'automatisme ». On serait tenté de lui donner raison au seul nombre de conférences, d'articles de journaux et de revues que le manifeste lui inspira : près d'une dizaine en tout²⁰⁸. Gauvreau raconte qu'« il fit même une conférence à laquelle nous nous rendîmes pour lui faire face ». C'est le 19 décembre 1948, en effet, que, invité par les étudiants de philosophie, le père Robillard prononça à l'Université de Montréal une conférence intitulée « Le surréalisme et la révolution des intellectuels²⁰⁹ ». À vrai dire, il répétait au bénéfice de son auditoire montréalais une conférence qu'il avait déjà donnée le 28 septembre précédent au Studium des dominicains à Ottawa et dont le texte fut publié en partie dans *La Revue dominicaine*²¹⁰ et finalement en entier dans *Amérique française* sous le titre « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du jardin d'Éden²¹¹ ».

Les journaux publièrent divers comptes rendus de l'événement. Comme on distribuait le texte miméographié de la conférence d'Ottawa à la sortie de celle de Montréal, la tâche des journalistes s'en trouva simplifiée. Tellement qu'apparemment certains d'entre eux se dispensèrent même d'assister au débat qui suivit la conférence. Le seul à notre connaissance qui le fit est François Rinfret dans *La Presse*:

Sa conférence terminée [le père Robillard] invite les auditeurs à lui poser des questions. Suit un dialogue que nous nous efforcerons de résumer aussi exactement que possible.

208. Hyacinthe-Marie Robillard, o.p., « Le surréalisme — la révolution des intellectuels », *La Revue dominicaine*, décembre 1948, vol. LIV, n° 2, p. 274-282 ; « Le surréalisme et la révolution », *Le Canada*, 18 décembre 1948, p. 14 ; « Le surréalisme est mort dit le p. Robillard », *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16 ; « Le surréalisme et la révolution des intellectuels », *Le Devoir*, 20 décembre 1948, p. 10 ; « Le surréalisme au point de vue moral », *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 4 ; « Réponse à la lettre de P. Gauvreau sur la mort du surréalisme », *Le Canada*, 7 janvier 1949, p. 4 ; « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du jardin d'Éden », *Amérique française*, 1950, n° 4, p. 44-73.

209. Voir anonyme, « Le surréalisme et la révolution », *Le Canada*, 18 décembre 1948, p. 14 ; *La Revue dominicaine* publia en décembre 1948 un article du père H.-M. Robillard sous le titre « Le surréalisme. La révolution des intellectuels », sans indiquer toutefois s'il s'agissait du texte de sa conférence.

210. Hyacinthe-Marie Robillard, « Le surréalisme. La révolution des intellectuels », *La Revue dominicaine*, décembre 1948, p. 274-282.

211. Hyacinthe-Marie Robillard, « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du jardin d'Éden », *Amérique française*, avril 1950, vol. II, n° 4, p. 44-73.

[...] M. Pierre Labrecque doute qu'on puisse fixer des limites au développement de la personnalité humaine, qu'il voit en perpétuel mouvement. M. Claude Gauvreau demande au R. P. Robillard pourquoi le christianisme comme tel n'a pas produit d'art authentique depuis le Moyen Âge. Le conférencier répond en citant Claudel et Péguy; M. Gauvreau réplique qu'ils se situent hors de la tradition, que le christianisme est un mythe sans force. Selon lui, les civilisations vivent de mythes qui se cristallisent et meurent lorsqu'ils ont perdu leur efficacité; le surréalisme est le mythe de notre époque. Lorsqu'il aura été exploité et épuisé, il cédera la place à son tour à un nouveau mythe.

Le R. P. Robillard répond que le christianisme repose non sur des mythes, mais sur des mystères dont la richesse est inépuisable et qui garderont toujours de leur force.

Le R. P. Déziel, o.f.m., intervient dans le débat, en particulier pour prier M. Gauvreau de préciser le sens de certains termes, par exemple « raison », « intelligence ». Un étudiant de la faculté de philosophie fait observer que le conférencier avait pour but de situer le système surréaliste, non les œuvres des peintres. M. Maurice Gagnon demande si ces dernières ne doivent pas être jugées en elles-mêmes, sans référence à un système d'idées quelconque.

Tout au long de la conférence et du débat qui a suivi, certains sujets ont été abordés avec la plus grande franchise²¹².

Le compte rendu du *Canada*, par contre, appartient à une autre catégorie. Son auteur (resté anonyme) se contenta de résumer le texte du père Robillard et ne souffla mot du débat qui suivit la conférence. Se fiant au texte miméographié, il terminait son article en citant une phrase du père Robillard sur « la mort » du surréalisme. C'est même cette phrase qu'il retint pour son titre²¹³ ! Mal lui en prit, car il semble bien que le bon père ne prononça pas cette phrase devant son auditoire montréalais !

L'occasion parut trop belle à Pierre Gauvreau pour la laisser passer. Il fallait dénoncer cette incurie et rappeler la gent journaliste à son devoir. Gauvreau fit donc parvenir à la direction du *Canada* la lettre ouverte que voici :

212. François Gagnon [Rinfret], « Le surréalisme au point de vue moral », *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 4.

213. Anonyme, « Le surréalisme est mort, dit le R. P. Robillard », *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16.

Monsieur le directeur,

Sous le titre «Le surréalisme est mort», *Le Canada* publiait lundi un compte rendu de la conférence sur le surréalisme qu'a prononcée le T. R. P. Robillard, o.p., à l'Université de Montréal dimanche matin. Ce compte rendu s'appuyait visiblement sur le seul texte photocopie d'une conférence prononcée antérieurement par le P. Robillard à Ottawa et dont on pouvait se procurer un exemplaire à la fin de la conférence de dimanche. En effet, abstraction était faite dans l'article du *Canada* du débat qui a suivi la conférence, débat au cours duquel l'intervention vigoureuse de quelques surréalistes et autres intellectuels intéressés à ces questions infirme fort l'affirmatif du titre «Le surréalisme est mort». D'ailleurs, le P. Robillard avait supprimé cette conclusion de sa conférence pour son auditoire de Montréal. M. François Gagnon [Rinfret], dans le journal *La Presse*, faisait remarquer que le texte photocopie présentait des différences avec celui de la conférence telle que prononcée ici. M. Gagnon n'attachait pas beaucoup d'importance à ces modifications. Je crois au contraire qu'elles sont significatives. Les passages que le P. Robillard a retranchés de sa conférence d'Ottawa n'auraient pas manqué de tomber en deçà du but par la faiblesse d'arguments que présentent l'ironie facile et les appels au gros bon sens commun et à la sentimentalité morbide. N'empêche que devant un auditoire moins exigeant le T. R. P. Robillard n'a point scrupule à recourir aux facilités les plus discutables, ce qui par ailleurs ne saurait nous surprendre.

Y aurait-il eu un journaliste du *Canada* présent à cette manifestation qu'il aurait fait un tout autre chapeau à son article car le surréalisme comme saint Éloi n'est pas mort. Le mouvement de l'auditoire qui a suivi la conférence démontre suffisamment l'intérêt qu'il offre aux jeunes esprits.

Je voudrais terminer par une question. Où étaient donc tous les révérends dominicains et autres doctes personnes qui enseignent à la faculté de «l'Université et ailleurs»? Le R. P. Régis, o.p., par exemple, qui, à ses heures, cultivait volontiers des relations surréalistes? Sans doute a-t-il préféré les ennuis du casse-pipe au confrère d'Ottawa et le laisser seul se débattre dans la mare aux canards.

Et où donc Hertel promenait-il son personnalisme ce matin-là?

J'espère que cette lettre réussira partiellement à détruire cette désagréable impression qu'on éprouve un matin en se levant, à voir son nom figurer dans la colonne des décès à cause de l'incurie d'un journaliste. Je ne crois pas que le révérend père Robillard, dans le train qui le ramène

chez lui, emporte l'impression d'avoir eu affaire à un cadavre.

Bien à vous

Pierre Gauvreau²¹⁴.

Pierre Gauvreau parle d'« ironie facile », d'« appels au gros bon sens », de « sentimentalité morbide ». À vrai dire, cela s'appliquerait davantage à l'article « assez agressif » auquel le père faisait allusion dès le début de sa conférence et qu'il avait fait mettre en annexe à la copie miméographiée de sa conférence d'Ottawa. Cet article était paru dans *Notre temps*, le 4 septembre précédent. On y affirmait qu'on n'avait qu'à le citer pour tourner le manifeste en ridicule ; mais qu'on n'avait plus envie de rire dès que l'on pensait aux parents et aux maîtres de ces jeunes dévoyés ; que le « refus » dont il y était question était « d'abord et avant tout celui de la raison et de la conscience. Plus de règles de pensée, plus de règles d'action. Plus d'intention *i.e.* plus de finalité, plus d'agir réfléchi » ; que les jeunes signataires du manifeste, après avoir rejeté tout *credo*, « portaient à la conquête d'eux-mêmes par une soumission illimitée à l'appel du sang, de la chair, de l'émotion, du ventre et du reste... » Volontiers raciste, le père Robillard condamnait cette « morale » surréaliste comme une « morale de primitif — et c'est encore trop dire — d'animal en rut » et comparait le comportement des automatistes à celui de « l'ivrogne enchaîné par sa concupiscence, le morphinomane, la prostituée victime des moindres sollicitations de sa chair » !

On s'accordera avec Pierre Gauvreau qu'il y avait là bien de la facilité et du mauvais goût. Mais, sans reculer sur l'essentiel des positions prises ici, le père Robillard prendra un ton moins « agressif » et se voudra plus dialecticien dans sa conférence.

Par ailleurs, l'omission de la phrase sur la mort du surréalisme dans la conférence donnée à Montréal nous renvoie au texte même de la conférence et non à l'article de *Notre temps*. À Ottawa, le père Robillard avait déclaré :

En un pays comme le nôtre, où tout est à faire du point de vue artistique, je trouve regrettable que de jeunes travailleurs, sans doute bien intentionnés, se soient engagés d'emblée sur une voie si dangereuse, si désastreuse, si vaine. Le Canada français a mieux à faire, il me semble, que de s'instituer fossoyeur des cadavres de pensée dont ses cousins de France éprouvent la honte et le besoin de se débarrasser. Le surréalisme français est bien mort, et sa résurrection n'apportera au monde aucun salut.

214. Pierre Gauvreau, « Le surréalisme est-il mort ? », *Le Canada*, 27 décembre 1948, p. 4.

C'est cette dernière phrase qui avait frappé le journaliste du *Canada* incriminé par Pierre Gauvreau — il la citait *verbatim* à la fin de son article²¹⁵ — et que le père Robillard n'avait pas prononcée le dimanche matin à l'Université de Montréal, comme il l'avouera lui-même.

La lettre de Pierre Gauvreau ne resta pas sans réponse car, malgré ses protestations d'avoir dit « son dernier mot » sur l'automatisme et sa promesse de ne pas « éterniser ce conflit », le père Robillard, qui tirait sans doute quelque plaisir de se voir si souvent imprimé dans les journaux, ne put s'empêcher de répliquer à Pierre Gauvreau, sur tout, sauf sur l'essentiel, à savoir sur le débat qui suivit sa conférence, sujet sur lequel il resta lui aussi complètement muet²¹⁶.

Revenons au texte de la conférence du père Robillard. Nous pouvons négliger la présentation qu'il fait des idées de Breton. Son propos essentiel était de « réfuter » le surréalisme comme « technique artistique », comme « métaphysique de la surréalité » et comme « mystique du désir libre ».

Il lui paraissait tout d'abord que l'« automatisme absolu, rigide — peu importe qu'il soit mécanique ou inspiré²¹⁷ — est selon moi inconciliable avec l'idée même d'art ». Il ne saurait y avoir d'art sans « contrôle » de l'intelligence. « Si l'intelligence [...] n'entre aucunement dans le discernement des matériaux utilisés, si elle ne fait que suivre le geste et ne préside pas à son exécution, nous n'avons plus une œuvre humaine, mais une simple vocifération, une débauche de mots, de lignes ou de couleurs. » Pour le père Robillard, les textes de Gauvreau publiés dans le manifeste seraient des exemples parfaits de cet « automatisme absolu ».

Il concevait par contre la possibilité d'un « automatisme mitigé » où l'artiste pourrait tirer profit de certains matériaux venus de l'inconscient, à la condition de les soumettre à la réflexion consciente et donc à l'intelligence, mais cela n'aurait guère d'originalité puisque, pour lui, toute création artistique comporte nécessairement une part inconsciente et une part rationnelle.

Il est remarquable que, dans le système du père Robillard, l'intelligence ne puisse être que séparée du geste et le précéder. Il ne semble pas

215. Anonyme, « Le surréalisme est mort, dit le R. P. Robillard », *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16.

216. Hyacinthe-Marie Robillard, « Réponse à la lettre de P. Gauvreau sur la mort du surréalisme », *Le Canada*, 7 janvier 1949, p. 4.

217. Allusion à une distinction proposée par Claude Gauvreau dans « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès ».

avoir envisagé la possibilité d'un geste intelligent, déployant ses potentialités dans et au cours de son activité même. Son univers mental se complaisait au contraire dans les dichotomies, les oppositions faciles entre instinct et raison, les hiérarchies, et donc la subordination de l'inférieur au supérieur. Combien plus pertinente est la description de l'activité picturale d'André Masson, donnée par Breton dans « Genèse et perspective artistique du surréalisme », en 1941 :

La main du peintre *s'aile* véritablement avec lui [l'automatisme] : elle n'est plus celle qui calque les formes des objets mais bien celle qui, éprise de son mouvement propre et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer. La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel.

[...] Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'unité rythmique [...], la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensibles et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est le seul à satisfaire également l'esprit)²¹⁸.

Quand Borduas souhaitait que l'« écartèlement » ait une fin, on voit qu'il tenait du surréalisme le besoin de rapprocher le sensible du formel et la sensibilité de l'intelligence. Manifestement, la pensée dichotomique du père Robillard ne pouvait s'accommoder de ces brûlantes unions.

Était-il davantage dans son élément en abordant le volet prétendument « métaphysique » de sa réfutation ? Quels sont les « mystères objectifs » auxquels les surréalistes prétendent atteindre ? Quelle est la « surréalité » qu'ils veulent étreindre ? se demandait-il. Ce ne sont que

218. André Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », 1941, dans *Le surréalisme et la peinture*, nouvelle édition 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 68 ; passages cités par Ernest Gagnon, s.j., sans indication de source, dans « Chronique littéraire. Refus global », art. cité, p. 293.

« des mystères très humbles, très ordinaires », répondait-il. Leur « surréalité » n'est qu'« une sous-réalité minable et pitoyable ». Tout de même, qu'est-elle au juste, cette minable sous-réalité ? Il nous le dit aussitôt après. Cette minable sous-réalité, tenons-nous bien, est « le sexe » et les propos anticléricaux qui en justifient l'émancipation !

Nous voilà au cœur du débat ! Le père Robillard consacrait la troisième partie de sa conférence à ce qu'il appelait « la mystique du désir libre » chez les automatistes. Il était alors dans son élément ! On a dû lui faire des remarques sur sa « morale de primitif ». Il commença par s'excuser d'avoir écrit cela dans *Notre temps*, les « primitifs » étant des hommes comme nous, etc. mais, quelques pages plus loin, il parlait de l'homme libéré de sa conscience comme d'« un jeune dieu : un païen, un nègre, un somnambule, un abruti ». *Chassez le naturel, il revient au galop*. Il avait aussi parlé d'une morale d'« animaux en rut ». Il ne se dédit pas là-dessus :

Seuls [...] les animaux n'ont pas d'autres règles de leur agir que de répondre sans discrimination à l'appel de leurs instincts ; et ce n'est pas moi qui suis responsable du fait que nos automatistes veulent nous rabaisser à ce niveau. Ce n'est pas moi qui ai écrit : « Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang ! » Mais je ne puis faire que ce ne soit seulement au plan de l'agir animal que l'intention soit supprimée, et que la seule différence qui existe entre l'homme et la brute soit cette propriété, cet accident que nous appelons raison.

Une fois de plus, nous le constatons, la phrase qui a été la plus attaquée par la critique chrétienne est précisément cette phrase sur « l'INTENTION, arme néfaste de la RAISON ». Mais chez le père Robillard, l'association de l'absence d'intention à l'instinct, l'opposition radicale de l'homme, animal raisonnable, à ce qu'il appelle « la brute » sont poussées si loin qu'elles deviennent presque caricaturales. Dans un passage révélateur, à saveur presque autobiographique, le père nous révèle en fait quelles étaient ses obsessions :

Cette aspiration [à une vie libérée de toute contrainte] cette folie, tous à certaines périodes de notre vie — les plus critiques : celle de l'éveil des instincts sexuels et de la volonté de puissance —, nous en avons senti en notre nature la racine et peut-être éprouvé le vertige. À l'heure en particulier où s'ouvre la raison et où l'adolescent, devenant homme, se voit dans la nécessité de prendre en main la responsabilité entière de sa propre existence, la même antique tentation surgit, qui vainquit le pre-

mier homme, rendue plus forte encore en raison du dérèglement de notre nature. Humilié, désemparé, en présence de l'insurrection de ses passions et de sollicitations dont il se sent par moments incapable de dominer le tumulte, l'adolescent et même l'adulte se prennent à douter de l'utilité du combat, de la possibilité de la résistance. À quoi bon ! Pourquoi toujours trancher dans le vif de sa chair, quand il serait si simple de toujours céder ?

Plus que tout autre, ce passage d'une hallucinante précision nous fait entrer dans l'infamale prison où se débattait la conscience québécoise de l'époque. Cette morale de répression, d'autodestruction et de névrose était proposée comme la seule voie du salut. Mais, poursuivait notre censeur, « pour pouvoir toujours céder, il faudrait que tout soit permis, qu'il n'y ait plus de défenses, de *verboden*, que soit enterré dans l'ombre l'arbre du bien et du mal ». Toujours enfermé dans ses faux dilemmes, son perpétuel tout ou rien, le père Robillard ne pouvait que s'en tenir à ses oppositions simplistes. Il avait beau prétendre que « le christianisme, c'est l'unité, l'unification, la synthèse retrouvée en Jésus-Christ de la chair et de l'esprit, du ciel et de la terre, de la mort et de la vie, de la soumission et de l'indépendance, de la réalité et de la surréalité, de l'évidence et du mystère », cette unité se fait toujours au détriment de l'un des termes de ces oppositions : de l'esprit au détriment de la chair ; du ciel au détriment de la terre ; de la mort au détriment de la vie ; etc. On retrouve l'unité, mais à quel prix ! Toujours, l'un des pôles de l'alternative est écrasé et l'autre exalté à ses dépens.

En attaquant la notion d'« intention », de calcul intéressé, en proposant de laisser le champ libre à la spontanéité, à la générosité, l'automatisme, comme le surréalisme, proposait sinon un mythe, du moins une morale pour notre temps. Elle finira bien par s'imposer au Québec, comme elle l'avait fait ailleurs. Mais la lutte fut extrêmement dure. Borduas y perdit et son emploi et sa famille. Les jeunes qui l'avaient suivi devinrent les parias d'une société qui préféra s'enfermer dans sa vertu plutôt que de voir la réalité en face.

Attaquant comme lui le manifeste, le père Ernest Gagnon, s.j., était tout de même moins obsédé par le sexe que son confrère dominicain. Il définissait *Refus global* comme « un *credo* anarchique » et déclarait fou son auteur : « Pour moi, ce garçon-là est malade. » Il retenait tout de même l'opposition raison/instinct, qui, on l'a vu, était au cœur des objections du père Robillard au manifeste.

Qu'entendent-ils par une « intention fatale²¹⁹ » ? L'intention, donc la raison, est nécessaire. Une intention soumise à la liberté de choix, évidemment, mais une intention qui s'oriente vers l'essentiel, vers une forme où rayonne le mystère de l'objet. Cette intention peut naître de l'accidentel, mais son cheminement est polarisé sur les exigences humaines totales. L'intention peut partir de l'arbitraire, elle rôde sur sa voie vers la nécessité en se vérifiant sans cesse. Tout cela est essentiel et tout cela suppose la raison. Et tout cela condamne l'automatisme.

Car l'instinct, l'autre antagoniste du conflit, c'est l'inépuisable source, c'est la poussée vitale, c'est Pomone et sa moisson intarissable. Cependant, l'instinct ne construit pas, ne s'exprime pas par lui-même ; il est sans voix qui lui soit propre. La source, ses rives lui sont données, et Pomone ne peut échapper, qu'elle le veuille ou non, aux points cardinaux, si elle veut atteindre quelque part. Le choix existe toujours et là où il y a choix, il y a toujours intelligence.

C'est mieux dit, mais cela ne nous éloigne pas tellement des positions du père Robillard, d'autant que le père Gagnon, citant Breton, rejette aussi l'automatisme comme une tentative de faire parler l'instinct à l'état pur sans faire intervenir cette faculté de choix, cette intelligence dont il vient d'être question. À ses yeux, la meilleure réfutation de l'automatisme tiendrait dans ce passage de Valéry (on sait que Valéry fut l'une des premières admirations littéraires de Breton) :

Si je regarde tout à coup ma véritable pensée, je ne me console pas de devoir subir cette parole intérieure sans personne et sans origine ; ces figures éphémères ; et cette infinité d'entreprises interrompues par leur propre facilité, qui se transforment l'une dans l'autre, sans que rien change avec elles. Incohérente sans le paraître, nulle instantanément comme elle est spontanée, la pensée, par sa nature, manque de style.

Breton ne proposait pas de « regarder » sa pensée, qui, en effet, peut bien donner l'affligeant spectacle que déplorait Valéry. Il proposait même exactement l'inverse puisque, pour lui, l'automatisme est un moyen d'expression. Et bien sûr, comme tel, il n'exclut pas le style. L'écriture automatique de Breton ne ressemble pas à celle de Soupault ou à celle de Gauthier.

219. Borduas avait écrit dans *En regard du surréalisme actuel* : « L'intention est nécessaire, non suffisante. Impossible de reconnaître l'intention vivante, fatale, de la fausse : attitude adoptée, recherchée, calculée, intéressée. » Voir André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *ouvr. cité*, p. 368.

Le père Gagnon esquissait ensuite une distinction intéressante entre ce qu'il appelait « la pensée rationnelle » et la « pensée associative », la première, caractéristique de la philosophie et des sciences, la seconde, de l'art et de la poésie :

Ces deux modes de pensée sont divers. Leur différence apparaît surtout dans leur logique : logique déductive pour la première surtout, logique plus complexe, plus intuitive, plus cahotante, je dirais, pour la seconde. Une ville manifeste de la logique dans son plan, c'est la première. Mais la forêt aussi a sa logique, et la mer et les nuages. Le firmament n'est pas quadrillé, les nuages ignorent les feux rouges.

La pensée associative, poursuit le jésuite, s'exprime par le symbole, par l'analogie, condensant dans une même image des éléments pris à des sources différentes. « Mais un lien infailible, qui souvent nous échappe, en souligne le sens précis. » Reverdy n'est pas cité, mais c'est bien à sa fameuse définition de la métaphore surréaliste qu'on nous renvoie ici. Il est vrai que la « distance » entre ces éléments tirés « de l'univers ou de notre vie », dont il est aussi question dans le texte du père Gagnon, n'est pas précisée. Reverdy précisait que ces rapports pouvaient être fort « lointains ». On peut douter que le père Gagnon eût été prêt à le suivre jusqu'à là. Il croyait que sa théorie du symbole était vieille comme le monde et qu'« aucun des grands artistes ou poètes, de quelque époque, de quelque école que ce soit, n'a pu s'en évader ». Il ne fait pas de doute que le surréalisme prétendait s'en « évader », justement, et proposer une forme de métaphore encore jamais vue.

Réaction de Fernand Leduc

La réaction de Fernand Leduc au manifeste *Refus global*, telle qu'exprimée dans une longue lettre adressée le 13 décembre 1948 à Borduas, est difficile à classer. D'une part, elle émane d'un signataire du manifeste et même de l'auteur de l'un de ses textes, la proclamation *Qu'on le veuille ou non*, mais d'autre part, elle s'exprime dans des catégories empruntées à son nouveau maître à penser, Raymond Abellio, qui finiront par agacer profondément Borduas.

« Automatisation-surrational, désir, passion sensible, magie, autant de termes, il me semble, à réviser », déclare-t-il d'entrée de jeu²²⁰ ! C'est en

220. André Beaudet, ouvr. cité, p. 101.

effet un peu beaucoup car, on peut se le demander, que resterait-il de *Refus global* s'il fallait sinon faire l'économie de ces notions, du moins les réviser en profondeur dans le sens d'Abellio? Voyez par exemple la critique que Leduc propose de l'automatisme surrationnel:

L'acte non préconçu n'est qu'une parcelle de la vérité et peut être repris, par conséquent dégradé, comme ce fut le cas pour les surréalistes avec l'intention par exemple. Le « Agis l'acte à agir sans t'attacher à l'acte et en renonçant au fruit de l'acte » de la *Gîtâ* (clé de voûte de toute démarche spirituelle) semble mieux convenir à notre mode d'activité qui, dès ce moment-là, se situe sur le plan supraconscient donc surrationnel (sûrement pas automatique).

Leduc citant la *Bhagavad-Gîtâ*? Il citait en fait Abellio, qui lui-même rapportait les paroles de son maître spirituel, Pierre de Combas²²¹, un ancien instituteur laïque d'origine auvergnate qui avait fait d'abord fortune comme « guérisseur », puis qui avait renoncé à l'argent pour s'adonner à ses « calculs » kabbalistiques. Leduc poursuivait:

L'automatisme, agent d'exécution dans notre activité picturale, est d'ordre rationnel, et ne peut être qu'une manière de tenir le pinceau, la plume, etc., alors que le surrationnel est la qualité spirituelle organisatrice de l'activité même.

L'automatisme par essence individuel, mental, ne peut être qualifié de surrationnel.

Le surrationnel est d'ordre supraconscient, l'automatisme d'ordre inconscient.

Automatisme-surrationnel est donc impropre parce que dualiste.

S'il faut une appellation, surrationnel se suffit, il me semble; il nous conduit au domaine de l'esprit, de la connaissance, de la révélation²²².

On trouve en effet sous la plume d'Abellio des condamnations analogues de l'« automatisme »:

J'avais par bonheur trop complètement vécu, jadis, la mauvaise aventure de l'écriture automatique aux prestiges de laquelle les surréalistes, déjà, n'avaient pu échapper qu'en tombant, refuge d'impuissants, dans le

221. Voir Raymond Abellio, *Sol invictus*, ouvr. cité, p. 92. Sur Pierre de Combas, voir aussi Raymond Abellio, *De la politique à la gnose. Entretiens avec Marie-Thérèse de Brosses* suivis de *Généalogie et transfiguration de l'Occident*, Paris, Pierre Belfond, 1987, p. 47.

222. *Ibid.*, p. 103.

stylisé à tout prix, pour ne pas réagir et retrouver la seule voie qui me convint, celle d'une sobriété et d'une clarté dont je sais aujourd'hui qu'elles sont par excellence les pierres de touche de la montée dialectique de la gnose²²³.

Comment Borduas aurait-il pu suivre Leduc et son nouveau maître sur ce terrain vaguement spiritualiste, qui mettait en question l'idée même du geste spontané, de la générosité, de la passion, du désir au nom de je ne sais quel supraconscient ? Aussi bien sa réponse à Leduc tente de le ramener sur terre :

Au sujet de votre dernière lettre il y a des pensées que j'admire là-dedans ; mais je crains un mouvement général fortement orienté vers une triste tour d'ivoire. Je préfère les passions de l'action, d'une action que je désire de plus en plus communiant. [...]

Toutefois, je vous dirai qu'ici « automatisme » a un autre sens que celui donné là-bas. Pour nous, il est synonyme de dynamisme. Convenant aussi bien à qualifier le mouvement spontané de la foule que l'action passionnée individuelle. Synonyme d'un dynamisme sur une familiarité de conscience. D'où possibilité d'un fruit dépassant les limites rationnelles. Limites momentanées, car, pour moi, « surrationnel » est l'effort vers la rationalisation d'un objet non encore rationalisé.

Je ne vois plus deux essences MATIÈRE, ESPRIT ; mais que des quantités diverses de finesse de la matière. De la matière dont les limites nous échappent — mystère — objectif²²⁴.

Comment Leduc a-t-il pu rester imperméable aux réticences de Borduas ? Comment a-t-il pu penser que Borduas « disait finalement la même chose qu'Abellio », quand Borduas avait été très clair sur Abellio :

Non décidément ça ne va plus, M. Abellio !

Autant j'admire les données de l'observation, l'ingéniosité de l'ensemble, autant sont détestables les personnifications traditionnelles — même amplifiées. Dieu, le Christ, le Saint-Esprit (Lucifer), Satan sont morts en moi au titre de personnifications de la sagesse païenne. Rien ne saurait les ressusciter²²⁵.

223. Raymond Abellio, *Ma dernière mémoire. III. Sol invictus 1939-1947*, ouvr. cité, p. 474.

224. *Ibid.*, p. 251, n. 219.

225. Borduas à Fernand Leduc, 1^{er} novembre 1949, dans André Beaudet, ouvr. cité, p. 256-257, n. 247.

Leduc donne l'impression que Borduas avait buté sur des mots et que la différence entre lui et Abellio tenait surtout à la « terminologie ». Mais le refus des catégories traditionnelles par Borduas était plus qu'une affaire de terminologie. Elles ne pouvaient être ressuscitées à partir du moment où, à la suite de Freud et de Marx, il avait pris conscience de leur origine dans les mécanismes de répression du surmoi et/ou des classes dominantes.

Quand, dans la suite de sa lettre, Borduas contrefaisait les trois « PRINCIPES » d'Abellio — « le PRINCIPE CHRISTIQUE », « le PRINCIPE SATANIQUE » et « le PRINCIPE LUCIFÉRIEN » — en proposant de les remplacer par trois « PUTAINS ADORABLES », la « belle Christine », « Lucie, jolie et vivace » et « la douce Desdémone », il faisait plus que de l'ironie. Il marquait combien il préférait les joies de l'amour et de l'action à cette « gnose » qui n'arrivait pas à revitaliser des catégories désuètes. Borduas avait senti dans les élucubrations d'Abellio un vieux fond manichéiste, analogue au moralisme québécois de son temps, moralisme qu'il avait vomi depuis longtemps. « Bien des fois j'ai dit ESPRIT et MATIÈRE sont inséparables; si l'un est éternel, l'autre l'est aussi. IL N'Y A PAS EU DE COMMENCEMENT. IL N'Y AURA PAS DE FIN. Perpétuelle transformation physique commandant les transformations métaphysiques. [...] À NOUS L'UNIVERS POUR LE MOMENT ! Conscience, émotivité, sensibilité : des qualités. »

D'ailleurs, même cette manie des majuscules avait fini par l'agacer. « Il n'y a pas de quoi en poser une seule », ajoutait-il. À la haute voltige d'Abellio, il préférait la sagesse du « magnifique idiot de village » dont il était question dans une lettre de Jacques Vaché. « Je me foute [...] de la fin des fins inconnaissable. [...] Il est absurde d'exiger du brin d'herbe la science de la semelle qui l'écrase... »

Borduas restait sur ses positions anarchistes.

Réplique de Jean-Paul Riopelle à Agnès Lefort

Pendant ce temps, à Montréal, on n'avait pas fini de faire des misères au manifeste. Cette fois, les attaques vinrent d'un tout autre front. Le 5 novembre 1948 paraissait, sous la rubrique « Ce que nous disent nos lecteurs » du *Canada*, une lettre de Riopelle intitulée « En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort ». Bien que paraissant à cette date, la lettre de Riopelle datait du 29 octobre 1948 et avait été écrite au lendemain de la publication dans le même journal d'une entrevue de Marcel Gagnon

avec Agnès Lefort, récemment arrivée d'Europe. L'entrevue s'ouvrait par les quelques lignes que voici :

Une question de brûlante actualité au Canada français, celle de l'automatisme tel que défini par le manifeste de Paul-Émile Borduas, *Refus global*, ne semble avoir eu jusqu'ici que de faibles échos en dehors de nos frontières. C'est un peintre qui nous l'affirme. M^{me} Agnès Lefort, arrivée d'Europe il y a quelques jours, où elle a étudié à l'académie d'André Lhote, dit franchement ce qu'elle pense de l'automatisme : « Sans avoir lu le manifeste de Borduas, je vous avoue que je ne suis pas en faveur de l'automatisme, pour la bonne et simple raison que la peinture moderne doit être intelligente avant tout. Et comment l'automatisme peut-il être intelligent ? L'automatisme ne peut mener à quoi que ce soit. Mais avec l'automatisme, il ne reste pour l'esprit absolument rien²²⁶. »

On comprend que pareille opinion ait fait sursauter dans le camp automatiste. Riopelle se chargea donc de lui « répondre » :

Monsieur le directeur,

Je n'ai pas comme M^{lle} Agnès Lefort, récemment interviewée par Marcel Gagnon dans *Le Canada*, fréquenté l'académie d'André Lhote ni admiré les biceps de Picasso²²⁷, mais je me suis promené dans Paris les yeux suffisamment ouverts pour savoir qu'il n'y a pas de peintres ou d'intellectuels (exception faite peut-être des habitués de la Maison canadienne) qui n'ait dû, à l'égard de l'automatisme, adopter une position quelconque. Car l'automatisme demeure une question brûlante (interview d'André Breton par Aimé Patri dans *Paru*²²⁸) bien qu'il ait été défini par Breton depuis quelques décades. C'est à ce moment-là que je ne saisis plus très bien la pensée de M. Marcel Gagnon, qui laisse dire à Agnès Lefort que « l'automatisme tel que défini par Borduas (Automatisme : moyen suggéré par André Breton pour l'étude des mécanismes de la pensée)... n'a eu que de faibles échos en dehors de nos frontières ». Que l'automatisme et le mouvement surréaliste en général aient moins

226. Marcel Gagnon, « La femme peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l'automatisme », *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 3.

227. Allusion à un passage de l'entrevue de Marcel Gagnon avec Agnès Lefort au cours de laquelle celle-ci déclarait avoir rencontré Picasso « en personne » : « Un homme qui possède, à soixante-huit ans, une jeunesse formidable. » D'où les biceps...

228. En mars 1948. Breton y déclarait en effet : « L'écriture automatique [...], je la tiens pour seule garante de l'authenticité affective du langage et bien sûr, par-delà le langage, du comportement humain. » Cité dans Henri Jones (Maxhim), *Le surréalisme ignoré : avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau — Le surréalisme de l'après-guerre, 1946-1950*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969, p. 112.

de vogue dans les milieux intellectuels français que les mouvements issus du cubisme et du fauvisme, je le concède. Mais n'est-ce pas là un témoignage en faveur de la vigueur du mouvement surréaliste, surtout lorsqu'on voit les sauces auxquelles on accommode aujourd'hui le cubisme? Ne voit-on pas les peintres des ateliers d'art sacré aussi bien que les peintres ralliés aux partis politiques de gauche utiliser chacun de leur côté les découvertes cubistes à des fins de propagande? Quant à Lhote, on ne saurait même pas lui donner le crédit d'un engagement quelconque, exploiteur du cubisme, dès le début, au seul bénéfice d'une gloire mondaine.

Il n'empêche que ce peintre, tout corrompu qu'il soit, a eu l'honnêteté de faire une visite à la galerie du Luxembourg où Leduc et moi avions organisé en juin 1947 une exposition sous le titre « L'automatisme ». Agnès Lefort, forte de cet exemple du maître, aurait pu quand même prendre connaissance des textes sur lesquels elle se prononce si péremptoirement, même si cela ne peut mener qu'à se tapoter doucement l'épaule.

Même en dehors de *REFUS GLOBAL* la question de l'automatisme a été suffisamment débattue en France depuis vingt ans pour qu'on puisse se mettre au courant, ne serait-ce qu'au cours d'un petit voyage de trois mois, à condition bien entendu de fréquenter les milieux vivants²²⁹.

D'ailleurs, moi-même, par la seule voix des journaux au cours de l'été, j'ai eu connaissance d'articles sur l'automatisme dans *Combat*, *Le Figaro*, *Paru*, *Fontaine*, etc.

Jean-Paul Riopelle

P.-S. — Oui, mademoiselle Lefort, le cubisme est une chose qu'il faut connaître, d'autant plus que les œuvres les plus représentatives datent de 1911. Mais on peut faire bien plus facilement une étude sur le cubisme à New York qu'à Paris. Les plus belles œuvres ont émigré²³⁰.

Agnès Lefort, qui déclarait dans son entrevue ne pas avoir été « intéressée à une polémique sur le sujet de l'automatisme », aurait mieux fait

229. En fin d'entrevue, Lefort donnait la liste des artistes qu'elle avait rencontrés au cours de son voyage à Paris: Deyrolle, Dewasne, Olivier et Elophe, dessinateurs en bijouterie, Chazanoff, architecte, M^{me} Millot, peintre abstrait, et Killian, sœur de Denyse René; Biziaux, peintre-graveur, Pierre Clerc, décorateur, le photographe Reni et nombre d'autres, dont le philosophe Gilbert Maire et le critique d'art Charles Estienne. Sans commentaires.

230. Jean-Paul Riopelle, « En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort », *Le Canada*, 5 novembre 1948, p. 4.

de ne pas aborder le sujet. Bientôt, Claude Gauvreau entra en lice et sur un ton autrement vengeur que celui qu'avait adopté Riopelle. Dans l'article de Marcel Gagnon, Agnès Lefort était présentée comme une artiste, disciple d'André Lhote. Pour Gauvreau, cette filiation était déjà condamnable, Lhote étant sans contredit un « exploitateur » du cubisme plutôt que l'un de ses « explorateurs » et Agnès Lefort, une simple représentante de cet « académisme moderne » si souvent dénoncé par le poète.

Agnès Lefort avait tiré argument du peu de notoriété du groupe à l'extérieur du Québec pour en nier l'importance. Claude Gauvreau avait beau jeu de réfuter cet argument fallacieux. L'automatisme canadien n'était pas connu dans les milieux académiques qu'elle avait fréquentés ? La belle affaire ! Ne savait-elle pas qu'il en a toujours été ainsi des mouvements novateurs et des grands artistes ? « Elle ne sait évidemment pas que depuis la Renaissance, pour les raisons expliquées dans *Refus global*, toutes les productions poétiques viables sont vouées nécessairement à l'incompatibilité avec la décadence ambiante. » D'ailleurs, il n'était pas vrai que l'activité des automatistes canadiens ait été si inconnue en France qu'elle le disait. N'avaient-ils pas été invités par Breton à participer à la grande exposition surréaliste de l'été 1947 ? N'avaient-ils pas exposé à Paris en groupe à la galerie du Luxembourg, exposition à laquelle s'était rendu André Lhote d'ailleurs, il est vrai sans s'y être beaucoup intéressé ? Comment prétendre enfin que personne n'avait entendu parler d'« automatisme » en France, quand le mot circulait depuis vingt ans dans les écrits théoriques de Breton ?

Les penseurs surrationnels n'ont pas le choix, leur état est dicté par la situation exacte de la connaissance. Sous peine d'asphyxie, ils ont été forcés de mettre de côté tout ce que l'on nomme imitation, calcul arbitraire, exploitation, rationalisation, volition contraignante. La seule manière de transcender le connu, l'acquis, c'est de solliciter et permettre l'imprévisible et le non-préconçu. Savoir nettement où l'on va, connaître son but d'avance, c'est se condamner à ne pouvoir aller plus loin que ce but. Un itinéraire qui peut d'avance se figurer mentalement fait déjà partie de la connaissance acquise. C'est se maintenir en deçà de ses propres puissances d'exploration que de contraindre ses démarches psychiques à cet itinéraire.

Agnès Lefort avait répété l'objection courante que l'automatisme ne pouvait mener à rien, parce que ce n'était pas intelligent. Gauvreau lui renvoyait la balle :

Je me demande pourtant où réside l'accomplissement vraiment humain, vraiment intelligent : dans le coup de filet intérieur que permet l'activité surrationnelle ou dans l'application mécanique d'une recette ? Où trouvera-t-on l'humain sinon dans l'homme ? Le peintre surrationnel n'a recours qu'en les seules forces de son existence interne, accumulation inestimable de toute son expérimentation et de toute sa connaissance depuis le premier jour de sa conscience ; en lui s'opère le rassemblement de toutes ses puissances psychiques pour inventer dans la matière la solution concrète d'un problème empirique. Intuition, instinct, intelligence sensible, désir, tout se conjugue et s'émue indissolublement ; seules les sollicitations intéressées ne trouvent aucune place dans la démarche authentique. Je pense bien que je continuerai à croire jusqu'à ma mort que cette activité généreuse est plus humaine et plus intelligente et plus honorable que le stérile singisme académique. Sans compter que la discipline automatiste permet (presque exclusivement à l'heure présente) la splendeur plastique, critère de toute activité artistique²³¹.

Agnès Lefort, peintre qui devint par la suite un important marchand de tableaux montréalais, commençait mal sa rentrée au pays !

Voyage de Jean-Paul Riopelle et de Maurice Perron à New York

Il faut situer ici un voyage de Riopelle en compagnie de Maurice Perron à New York. Il en est en effet question dans une lettre de Claude Gauvreau à Borduas, datée du 9 novembre 1948 :

Perron et Riopelle sont revenus de New York. J'ai reçu, par Pierre, certains échos de ce voyage. Il paraîtrait que Kiesler se serait montré énormément intéressé en apprenant les détails des activités montréalaises, et qu'il se serait infiniment démené dans le but d'organiser une exposition Riopelle à New York.

De l'avis de Kiesler, Duchamp, qui passe ses journées à jouer aux échecs par correspondance et qu'emmerdent tous les propos sur la peinture et la littérature et qui d'ailleurs est physiquement inaccessible, Duchamp accorderait de son attention à *Refus global* si on le lui faisait parvenir. (À propos, l'adresse de Duchamp est : 210 West 14th Street ; celle de Kiesler : 56, 7th Avenue. Pierre a émis l'opinion que, si vous alliez à New York, vous auriez certes intérêt à aller voir Kiesler.)

231. Claude Gauvreau, « De M^{me} Agnès Lefort et d'André Lhote », *Le Canada*, Montréal, 8 novembre 1948, p. 4.

Il semble que les galeries d'art sont écoeurantes là-bas (aussi pire que chez Stern) ; pourtant, j'ai obtenu l'adresse de quelques endroits où l'on dit que l'atmosphère est respirable et les mentalités plus ouvertes : Rudi Revil, 218 East 66th St. — Sidney Janis Gallery, 15 East 57th St. — Il y a aussi une bonne galerie nommée Artists Gallery²³², où l'on permet aux peintres d'exposer sans retirer de pourcentage sur les ventes, mais je ne possède pas l'adresse.

Le Musée d'art moderne est réservé aux artistes nationalistes américains. Kiesler a découragé Riopelle d'entreprendre des tentatives de ce côté.

Une nouvelle grave : ayant perdu sa femme et à la suite de cochonneries causées par Julien Levy au sujet d'une exposition, Arshile Gorky s'est suicidé²³³.

Ce séjour, court mais fructueux en contacts, est généralement ignoré des biographes. Ce n'est pas la première fois que le nom de Frederick Kiesler apparaît dans ces pages. On se souvient qu'il avait été responsable avec Duchamp de l'installation très élaborée de l'exposition surréaliste de la Galerie Maeght, l'année précédente. Kiesler était revenu de Paris à New York le 21 septembre 1941. Au moment de sa rencontre avec les Canadiens, il s'occupait du décor du *Pauvre matelot* de Darius Milhaud²³⁴.

Par ailleurs, le suicide de Gorky auquel Claude Gauvreau faisait aussi allusion, qui avait eu lieu le 21 juillet précédent, avait des causes plus complexes qu'il ne le supposait. Nous ne croyons pas que Julien Levy y ait été pour grand-chose, lui qui venait de lui donner une exposition au printemps et qui allait présenter ses œuvres une nouvelle fois à sa galerie du 16 novembre au 4 décembre 1948²³⁵.

Bien qu'il possédât sa carte de sociétaire de l'Association artistique des surindépendants pour 1948, il ne semble pas que Riopelle y ait exposé cette année-là. Ni Leduc d'ailleurs, ce qui explique que leurs noms n'apparaissent pas au catalogue²³⁶.

232. Il s'agit probablement de l'Artists Gallery and Art Information Center, située au 853 Lexington Ave., dirigée en 1960 par Federica Monti et Betty Chamberlain. Voir Alexander Watt, « International Gallery Guide », *Art in America*, vol. XLVIII, n° 3, automne 1960, p. 103.

233. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

234. Lisa Phillips et coll., *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art, 1962, p. 152-153.

235. Voir Melvin P. Lader, *Arshile Gorky*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 118-119.

236. Consulté au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Une lettre de Fernand Leduc à Borduas datée du 10 novembre 1948 fait allusion à une dernière activité de Riopelle à Montréal :

Une lettre de Madeleine Arbour, assez surprenante par la subite crise d'affection à notre égard, et contenant plusieurs découpures de journaux, nous laisse *méfiant*s au sujet des intentions réelles des Gauvreau-Riopelle et cie. Il est question entre autres de s'occuper de la vente de l'édition des *Sables du rêve* de Thérèse; une vitrine serait organisée chez Tranquille et à l'occasion des dessins de Mousseau (collection Riopelle) seraient mis en vente²³⁷.

Même si Leduc tenta de faire échec à cette initiative, Mousseau exposa des gouaches à la Librairie Tranquille tel que prévu, du 13 au 28 novembre 1948.

Retour des Riopelle à Paris

Au printemps 1948, les Riopelle déménagent à Saint-Charles-sur-Richelieu²³⁸. Quand repartent-ils pour Paris? Dans un article paru le 24 décembre 1948, Charles Doyon se réfère encore à une entrevue qu'il vient d'avoir avec Riopelle: « Interrogé, Riopelle nous déclare retourner en France prochainement avec des toiles de [Pierre] Gauvreau²³⁹. Ce dernier exposerait chez lui en février²⁴⁰. » Dans une lettre à Borduas, datée du 28 décembre 1948, Fernand Leduc déclare: « Les Riopelle sont à Paris. — J'ai entendu leur version des événements de Montréal (du moins une partie)²⁴¹. » Par ailleurs, Borduas, écrivant à Leduc le 4 janvier 1949, confirme que les Riopelle sont déjà à Paris à ce moment: « ... l'on m'assure que Riopelle est à Paris. Vous en saurez sûrement beaucoup plus long que moi-même²⁴². »

Est-ce à ce moment que Riopelle entendit parler par Leduc (?) de la récente exclusion du mouvement surréaliste de Matta et de Victor Brauner? C'est un fait qu'on pouvait lire, dans le n° 4 de la revue *Néon*, en

237. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 94. On aura noté le changement de ton. Entre-temps, Leduc aurait-il été informé des prises de position opposées aux siennes sur le surréalisme?

238. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 49.

239. Sont-ce les toiles que Riopelle dut signer de son nom pour ne pas être inquiété par la douane? Conversation de Riopelle avec François-Marc Gagnon, 23 janvier 1989.

240. Charles Doyon, « La CAS n'est plus », *art. cité*, p. 4.

241. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 105.

242. *Ibid.*, p. 251, n. 219.

novembre 1948, les déclarations suivantes. La première, signée d'Adolphe Acker, Maurice Baskine, J.-L. Bédouin, Jean Bergstrasser, Francis Bouvet, André Breton, A. Dacosta, Pierre Demarne, Jean Ferry, Jindrich Heisler, Maurice Henry, Jacques Hérold, Marcel Jean, Alain Jouffroy, Nadine Kraïnik, Robert Lebel, Nora Mitrani, Henri Pastoureau, Benjamin Péret, Gaston Puel, Jean Schuster, Seigle, Claude Tarnaud, Toyen et Patrick Waldberg, concernait Matta: « Par décision prise à Paris le 25 octobre 1948, Matta Echaurren est exclu du Groupe surréaliste pour disqualification intellectuelle et ignominie morale. »

C'est lorsqu'il apprit d'un ami de New York que l'une des raisons du suicide d'Arshile Gorky, survenu le 21 juillet 1948, dans sa maison de Sherman, au Connecticut, était la liaison de Matta avec Agnes Gorky que l'idée de cette exclusion s'imposa à Breton et ses amis. Matta n'a jamais nié cette liaison, qui durait depuis un certain temps puisque, au moment de la mort de Gorky, Agnes ne vivait plus avec lui, mais il croyait pouvoir la justifier comme étant conforme à une « dimension spécifique et quasi sadienne de son individu et du surréalisme, alors que Breton et ses amis²⁴³ [étaient] au contraire convaincus du cynisme d'un libertinage où, selon eux, le surréalisme ne saurait être partie prenante ». Quant à sa « disqualification intellectuelle », elle aurait été provoquée, au dire de Jean Schuster, par l'initiative de Matta de lancer une revue à New York, pour laquelle la collaboration de Sartre et de Prévert aurait été sollicitée sans recevoir au préalable l'approbation de Breton²⁴⁴. Il s'agit probablement de « la revue *Instead*, fondée par Lionel Abel, pour remplacer la revue *View*, qui avait cessé de paraître », à laquelle Matta collabora de très près, mais surtout à laquelle il demanda à Sartre de collaborer, ce qui était une faute beaucoup plus grave aux yeux de Breton. « Cette revue se voulait dans sa présentation (il fallait la retourner dans tous les sens pour la lire) comme dans son contenu, très d'avant-garde, mêlant philosophie, poésie et art. Matta contribuera aux trois premiers numéros...²⁴⁵ »

243. Suivant aveuglément Breton là-dessus, car aucun d'entre eux n'avait la moindre idée de qui était Gorky et bien peu connaissaient Matta ! Voir Alain Jouffroy, *Le roman vécu*, Paris, Robert Laffont, 1978, p. 159-163, et Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, et Londres, The MIT Press, 1995, p. 410.

244. Voir José Pierre, *ouvr. cité*, p. 41-43 et 323-324.

245. Dominique Bozo et coll., *Matta*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1985, p. 281.

Il ne fait pas de doute que Matta supporta très mal cette exclusion qui dura jusqu'en 1959, date de sa « réhabilitation » dans le mouvement²⁴⁶. Riopelle a souvent marqué son désaccord avec cette exclusion, mais il l'a fait en des termes qui nous rendent difficile de le situer exactement dans le temps. Notons en effet qu'il n'était pas sur place quand ces événements se produisirent. Comment expliquer dès lors ce qu'il disait à Gilbert Érouart : « ... j'ai aussi considéré, il l'admettra lui-même plus tard, qu'il [Breton] avait agi de manière injuste à plusieurs reprises : ce jour, par exemple, où il a excommunié Matta parce que celui-ci avait déposé — c'était la période des fameux cadavres exquis — l'empreinte de ses fesses peintes sur le sol ! Injuste ! Une intolérance absolue²⁴⁷. »

Plus récemment encore, il a répété cette histoire à un journaliste : « ... lorsqu'il [Breton] a exclu Matta parce que celui-ci au cours d'une réunion avait déposé l'empreinte de ses fesses peintes sur le sol, j'ai claqué la porte²⁴⁸. »

A-t-il cru que l'« ignominie morale » pour laquelle Matta avait été condamné par Breton avait consisté à montrer ses fesses ? D'ailleurs, quand cela avait-il bien pu se passer ? À ce moment, Matta était ou bien encore à New York ou bien au Chili, où il n'était pas retourné depuis plus de vingt ans. Il dut apprendre la nouvelle de son exclusion ou de Rome où il s'installa au début de 1949, ou peut-être même en mai 1949, à Paris, pendant son exposition à la Galerie René Drouin.

À quelle période Riopelle fait-il allusion en parlant de la « période des fameux cadavres exquis » ? Car en fait de « cadavre exquis » ayant quelque rapport avec cette affaire, il n'y a guère que celui que Maurice Henry fabriqua de toute pièce pour l'occasion et qui fut reproduit dans *Néon* avec la légende : « Le cadavre exclu/ne boira pas/ le vin nouveau ».

Bien plus, comme nous le verrons, loin de claquer la porte, Riopelle se rapprochera encore plus de Breton et des surréalistes tout au long de l'année qui suivit son retour en France.

L'autre exclusion du mouvement surréaliste, avons-nous dit, touchait Victor Brauner. Elle n'était pas moins radicale. « Par décision prise à Paris

246. D'ailleurs à l'occasion de l'Exécution du testament du marquis de Sade, un *happening* organisé par l'artiste canadien, disciple de Pellan, Jean Benoît, le 2 décembre 1959. À l'imitation de Benoît, Matta s'était marqué du nom de Sade au fer rouge, ce qui avait impressionné Breton. « Matta s'est montré là sous un angle qui le requalifie totalement à nos yeux », déclara-t-il.

247. Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de *Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 24-25.

248. Jean-Marie Tasset, « Le solitaire de Sainte-Marguerite », *Le Figaro*, Paris, 19 mai 1994.

le 8 novembre 1948, V. Brauner est exclu du groupe surréaliste pour travail fractionnel. Alexandrian, Bouvet, Jouffroy, Rodanski et Tarnaud sont exclus comme membres de la fraction constituée par Brauner.» Appuyaient cette nouvelle exclusion les mêmes noms²⁴⁹ que lors de la réunion du 25 octobre excluant Matta, sauf Bouvet et Jouffroy bien entendu, puisqu'ils étaient maintenant condamnés en tant qu'amis de Brauner, et Dacosta pour une raison qui nous échappe. En réalité, le «crime» de Brauner consistait à avoir refusé de contresigner l'exclusion de Matta, déclarant qu'à son avis «les accusations portées contre Matta relèveraient de la morale bourgeoise». (C'est aussi la position que se donne Riopelle dans cette affaire.) Breton avait été piqué au vif par cette remarque et avait sommé Brauner de venir s'expliquer au Café de la Place Blanche, le 8 novembre suivant, son «travail fractionnel» étant déclaré absolument incompatible avec l'appartenance au groupe surréaliste. Celui-ci ne s'étant pas présenté, on vota ce soir-là son exclusion.

Comme Matta, Brauner sera réhabilité plus tard, mais apparemment il souffrit moins entre-temps de cette exclusion que Matta, d'autant que son exclusion n'empêcha pas Breton de s'intéresser à son œuvre picturale durant la même période.

Mousseau à la Librairie Tranquille

La poussière soulevée par la publication de *Refus global* n'était pas encore retombée qu'Henri Tranquille récidivait en exposant, du 13 au 28 novembre 1948, quinze gouaches abstraites de Mousseau, «premier événement surrationalnel depuis la publication du manifeste de Paul-Émile Borduas, *Refus global*», dira un journaliste²⁵⁰. Mousseau travaillait comme commis-libraire chez Tranquille, ayant trouvé ce moyen pour gagner sa vie. Tranquille devait bien cette exposition à son employé. Il fit imprimer un carton d'invitation pour l'occasion²⁵¹. Une vitrine fut consacrée au livre de Thérèse Renaud, *Les sables du rêve*. Après tout, les illustrations de ce livre étaient de Mousseau. Surtout, Tranquille s'était bien occupé de la publicité. Le soir du prévernissage, le 12, sa librairie était pleine. Un

249. Plus Marcel Lecomte.

250. Anonyme, «Exposition surréaliste du 13 au 28», *Le Canada*, 11 novembre 1948, p. 14.

251. Mousseau ne l'avait pas conservé, mais nous l'avons retrouvé dans les papiers du frère Jérôme, aux Archives de l'Université du Québec à Montréal.

journaliste s'est donné la peine de prendre les présences : M^{me} Saint-Mars-Gauvreau, M^{lles} Françoise Sullivan, Muriel et Denise Guilbault, Anita Derome, M^{me} Marcelle Ferron-Hamelin, MM. Paul-Émile Borduas, Robert Élie, Charles Doyon, Gérard Pelletier, Guy et Jacques Viau, François Léger, Tancrede Marsil, Maurice Huot, Jean Ampleman, François Rinfret, Yves Lasnier, Arthur Gladu, Rolland Boulanger, Pierre Saint-Germain, André Lecompte, Gabriel Filion, Gilbert Guilbault, Jean Gélinas, Paul-Marie Lapointe, Pierre Gascon, Serge Phénix, Claude Gauvreau, M^{lle} Renée Normand, M. et M^{me} André Jasmin, M. et M^{me} Marcel Barbeau, MM. Henri Tranquille, Wilfrid Plante et Jean-Maurice Laporte²⁵².

On aura noté la présence de Borduas. Il y fait lui-même allusion dans une lettre à Fernand Leduc, datée du 4 février 1949 : « Au vernissage de l'exposition de Mousseau j'ai eu un instant le manuscrit [de *Vierge incendié* de Lapointe] entre les mains²⁵³. »

On aura aussi noté la présence des journalistes. La critique était venue nombreuse à cette exposition et s'acquitta consciencieusement de sa tâche dans les jours qui suivirent. Il faut dire que Mousseau leur avait mis du pain sur la planche. À commencer par les titres, qui leur firent problème :

1. *La communion des fesses* 30,00 \$
2. *Les lumières boréales se cristallisent* 30,00 \$
3. *Évaporation criminelle* 25,00 \$
4. *Les nues d'un village mordu* 25,00 \$
5. *Le rouge croule des hauteurs* 45,00 \$
6. *Le chapeau de Napoléon ne me coiffe pas* 45,00 \$
7. *Le gris prison est employable, pour la douleur* 25,00 \$
8. *Au Moyen Âge, j'existais à moitié* 65,00 \$
9. *La chaleur de deux amants réchauffe toute une ville*²⁵⁴ 30,00 \$
10. *Croisade des curés* 15,00 \$
11. *La cheminée de ma blanche oreille* 55,00 \$
12. *Le féminin se plaît*²⁵⁵ (pas à vendre)
13. *Les chevaliers sont objets du passé* 45,00 \$
14. *Les ténèbres, parties de moi-même*, 45,00 \$
15. *L'eau du clair-obscur* 25,00 \$

252. Anonyme, « Exposition chez Tranquille », *Le Canada*, 17 novembre 1948, p. 6.

253. Voir André Beaudet, ouvr. cité, p. 253, n. 226.

254. Reproduite dans anonyme, « Amour surrationalnel », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 42.

255. Titré *Le féminin me plaît* dans Charles Doyon, « Jean-Paul Mousseau », *Le Clairon*, 26 novembre 1948, p. 4.

Il paraît que ces titres admirables de santé ne convenaient pas à une exposition de peinture. On en était encore à se voiler la face dès que le mot *fesse* paraissait sur une feuille de papier. En bon père confesseur, soucieux d'épargner l'innocence des visiteurs, Rinfret les suppliait de résister à la tentation de lire les titres :

Qu'ils aillent plutôt voir les gouaches de M. Mousseau, qui sont beaucoup plus travaillées que les aquarelles présentées par le même lors d'expositions précédentes. Il s'agit d'études de couleurs, évidemment fort influencées par M. Paul-Émile Borduas ; des carreaux blancs, verts, rouges, bleus, s'agencent de manière à ne représenter aucun objet nommable.

Le peintre reconnaît lui-même que c'est un jeu assez vain de chercher un rapport direct entre les titres du catalogue et les jeux de couleurs pendus au mur. Certains regretteront d'autant plus qu'il s'expose aux reproches ou aux sarcasmes par le choix de ses titres. D'autres oublieront ceux-ci, pour se divertir aux jeux de la fantaisie de M. Mousseau²⁵⁶.

André Lecompte n'était pas un critique d'art, mais la lecture des titres l'avait tellement émoustillé qu'il s'attendait à une exposition d'art érotique chez Tranquille²⁵⁷. Son collègue anonyme du même journal s'était contenté de faire de l'humour autour du titre *La chaleur de deux amants réchauffe toute une ville*. « Il ne s'agit probablement pas de Montréal », faisait-il remarquer plaisamment²⁵⁸.

Quant à Rolland Boulanger, il insinua que les titres n'étaient pas de Mousseau : « Si je ne savais pas Mousseau très personnel, je soupçonnerais Claude Gauvreau, son ami, de les avoir créés pour lui²⁵⁹. » Ce que Mousseau lui-même nous a formellement démenti. Les titres étaient bien de lui.

Mousseau, qui s'était fait connaître comme dessinateur, illustrateur, collagiste, sculpteur, décorateur, costumier et dessinateur de textiles, présentait enfin de véritables tableaux, même s'il s'agissait encore d'œuvres sur papier. Or, ses gouaches étaient d'emblée à la fine pointe de l'abstraction dans le groupe automatiste. L'écart entre les titres et la

256. François Gagnon [Rinfret], « Jeux de couleurs de Jean-Paul Mousseau », *La Presse*, 13 novembre 1948, p. 61.

257. André Lecompte, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 72.

258. Art. cité, *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 42.

259. Rolland Boulanger, « L'automatisme particulier de Jean-Paul Mousseau », *Montréal-Matin*, 15 novembre 1948, p. 12-14.

facture des tableaux était tel qu'on ne pouvait pas ne pas s'interroger sur le sens des tableaux. Ou bien ces tableaux étaient comme des rébus compliqués dont Mousseau refusait de donner la clé — il y a vraiment un *Nu descendant un escalier* dans le tableau de Duchamp, mais où sont les « amants » dans le tableau de Mousseau? — ou bien ces titres étaient de la pure provocation, une manière d'épater le bourgeois. Il n'apparut à personne que les titres de Mousseau, sans être des commentaires des tableaux, constituaient autant de lectures après coup d'un aspect ou l'autre du tableau. Ainsi, dans *La chaleur de deux amants réchauffe toute une ville*, on décèle bien un certain regroupement des taches selon deux axes pouvant correspondre à deux personnages. Celui de gauche se penche vers celui de droite, qui semble se dérober dans une attitude de séduction. Ou bien, l'occupation quasi *all over* de toute la surface a pu donner l'idée d'une chaleur diffuse dans toute l'aire picturale. Peu importe. Ce qui est caractéristique ici, c'est l'idée d'une lecture figurative après coup d'un tableau non préconçu. Borduas ne titrait pas autrement ses œuvres.

Mais les journalistes crurent devoir soulever un autre problème à propos de cette exposition, à savoir celui de son caractère « automatiste ». Mousseau se révélait comme peintre, mais était-il un peintre automatiste? Ainsi, Maurice Huot, tout en manifestant une certaine appréciation pour les gouaches de Mousseau, y voyait surtout une peinture « décorative » et ne croyait pas devoir s'embarrasser des « théories » automatistes pour rendre compte des œuvres :

Nous n'entrerons pas ici dans la théorie philosophique de l'automatisme, mouvement qui date de 1920 et qui veut si nous avons bien compris que le peintre automatiste peigne par un mouvement de l'instinct plutôt que par celui de la raison lucide. Nous ne tenterons pas de raisonner avec l'irraisonnable, de nous payer de mots, de faire miroiter des expressions basées sur un système qui peut paraître clair à ses adeptes mais qui recèle pour nous des ombres opaques. Pour nous, nous l'avouons franchement, clairement et simplement, les gouaches de Mousseau ressortissent du motif décoratif. Dans ce rayon nous sommes en présence de tableaux acceptables²⁶⁰.

C'est aussi pour Huot ce qui fait de l'art de Mousseau un art « incomplet », un art où la « technique » et « ce qui appartient au passé » font

260. Maurice Huot, « L'automatiste Mousseau », *La Patrie*, 13 novembre 1948, p. 23 et 77.

cruellement défaut. Huot trouva confirmation de son diagnostic dans le fait que, au vernissage, d'une part il ne fut question que de la couleur des œuvres et d'autre part que Mousseau lui-même refusa d'«expliquer» ses œuvres. «Il n'a pas été question de compréhension ultérieure, d'appréhension plus poussée dans le sens philosophique du mot²⁶¹.»

Huot ne pouvait aborder l'art abstrait qu'à la condition d'y voir une forme de l'art décoratif.

En général, on admirait sans trop se questionner le caractère abstrait des œuvres de Mousseau, tout en se demandant si l'on pouvait encore parler d'automatisme. On crut déceler une contradiction entre la théorie automatiste et la peinture trop organisée de Mousseau. C'est la thèse de Rolland Boulanger. Pour lui, Mousseau serait «un peintre dont les idées surréalistes n'obscurcissent pas le vrai talent». Il répétait à propos de Mousseau ce qu'il avait déjà dit de Borduas :

On avait invité les journalistes au prévernissage Jean-Paul Mousseau. Dans la lettre d'invitation que m'adressait Claude Gauvreau, le poète surréaliste du groupe de Saint-Hilaire, on me faisait remarquer en passant que Mousseau est un peintre surrationalnel «authentique». Ce n'est jamais tout à fait comme on pense. J'avais à peine franchi le seuil de la boutique, à peine eu le temps d'embrasser rapidement du regard deux ou trois gouaches de Jean-Paul Mousseau que cette définition de Breton²⁶² perdait ses arêtes tranchantes. Mousseau peut se dire automatiste intégral, c'est son affaire, mais, contrairement à certains d'entre eux, il est protégé par son talent foncier : il reste essentiellement peintre, ce qui est tout à son crédit²⁶³.

Il semblait irréconciliable à Boulanger qu'un peintre cultive le hasard et exerce en même temps un contrôle sur ce qui se passe sur sa toile ou, ici, sur sa feuille de papier. Si vous êtes un «peintre né» comme Mousseau, ce contrôle prend vite le dessus et vous ne pouvez plus prétendre à une peinture instinctive. Renée Normand abonde dans le même sens :

Quinze gouaches de Mousseau, c'est un problème. Il y aurait, en le réduisant à sa plus simple expression, deux façons de l'aborder : au point de vue plastique (Est-ce de la peinture ?) et au point de vue discipline (Est-ce de l'automatisme ?). Malgré l'apparente contradiction, au

261. *Ibid.*

262. Citée en début d'article.

263. Rolland Boulanger, «L'automatisme particulier de Jean-Paul Mousseau», art. cité, p. 12 et 14 ; il reprend les mêmes idées dans Rolland Boulanger, «Jean-Paul Mousseau et les automatistes», *Notre temps*, 20 novembre 1948, p. 4.

moins trois des quinze gouaches elles-mêmes se chargent de répondre — à la première question un oui catégorique, à la seconde un non bien... involontaire — et assez étonnant en l'occurrence. Étonnant parce que imprévu.

Les trois œuvres en question seraient *Le rouge croule des hauteurs* (n° 5 au catalogue), *Le chapeau de Napoléon ne me coiffe pas* (n° 6 au catalogue) et *Les chevaliers sont objets du passé* (n° 13 au catalogue). Pour Renée Normand, ces trois œuvres seraient trop structurées pour être vraiment automatistes. Ainsi concluait-elle sa description de la première :

Symétrie, rythme et surtout couleur font un tout bien agencé du plus bel effet, où l'on ne peut éviter de conclure à un choix, du moins à une opération consciente qui a pour but le choc esthétique. Un tel résultat est une contradiction évidente et peut-être même une réfutation inattendue de la doctrine automatiste, à savoir : que celui qui s'en réclame n'est censé accepter que la poussée de l'inconscient, c'est-à-dire accepter pêle-mêle toute impulsion pour la traduire, en peinture, à son état pur, non polluée par les moyens restrictifs d'une méthode — si nécessaire puisse-t-elle être.

Même idée à propos de la deuxième, qui serait « beaucoup trop artistique, trop bien conçue et trop rationnelle pour être le résultat d'un subconscient déchaîné ». Même constatation pour la troisième. Les douze autres gouaches de Mousseau

... inspirent l'admiration que susciteraient des ouvrages d'élève en décoration. Mosaïques, exercices, effets de couleur, recherche de tons, noir au blanc et pastels à la crème, ces échelles chromatiques agréables retiennent l'attention surtout par leurs titres, où il entre autant d'humour féroce et de défi que d'habileté publicitaire. Elles rappellent les mosaïques que Borduas exposait le printemps dernier²⁶⁴, laissant au spectateur le soin d'y faire la différence en vérifiant la signature²⁶⁵.

Certes, toute cette critique était assez mauvaise en ce sens qu'elle cherchait à mettre Mousseau, peintre, en contradiction avec ses idées, tactique qu'elle avait déjà utilisée avec Borduas. Seul Doyon se porta en faux contre ce genre d'argument :

264. Allusion à l'exposition solo de Borduas à l'atelier des frères Viau qui se tint du 17 avril au 1^{er} mai 1948.

265. Renée Normand, « Les arts », *Le Devoir*, 15 novembre 1948, p. 3 et 2.

[...] certains visiteurs ont accusé Mousseau de n'être pas automatiste, de peindre en marge de ses conceptions, ce qui serait pour eux une manière comme une autre de ne donner qu'une adhésion partielle à son œuvre. Et pourtant ce style, cette façon de procéder sont communs à Borduas, à Gauvreau, à Riopelle et cie. Il a donné des résultats différents suivant le tempérament de chacun de ces peintres. C'est une querelle byzantine ! On a fait dans le temps le même reproche aux impressionnistes. À croire que maintenant ceux qui exploitent une manière de peindre ne savent pas leur théorie. Que voudrait-on ? Des signes cabalistiques, des teintes de hasard, des mécaniques convulsives. Ces réflexions furent sans doute faites sous l'effet de la surprise, car la plupart des gouaches de Mousseau témoignent d'une sage économie de moyens. Ceux qui s'attendaient à une explosion en seront [quittes] pour leur appréhension. Ce n'est pas non plus une infloraison issue de ses tissus. Ce sont des œuvres pleines de sobriété, de thèmes condensés et d'élans discrets qu'il nous offre. Quoique n'obéissant à aucune norme, il y a en effet dans ce dernier effort de Mousseau un visible souci d'allègement²⁶⁶.

Opportunément, Doyon tentait de remettre la critique à son devoir. Au lieu de chercher des contradictions dans le système, elle aurait mieux fait de parler des œuvres. Mais même Doyon avait été frappé par la « sage économie de moyens » et la « sobriété » des œuvres récentes de Mousseau. En réalité, la critique était sur la piste de quelque chose d'essentiel dans son développement. C'est un paradoxe constant de ce genre littéraire particulier que, loin de l'aveugler, la malveillance lui inspire souvent des vues plus justes que l'admiration. Ce n'est pas par hasard que le mot *décoration* avait été prononcé. Mousseau ne pouvait concilier son goût prononcé pour la décoration avec une quelconque activité picturale sans porter celle-ci sur le plan le plus abstrait possible. Toute son évolution picturale ira dans ce sens, le rapprochant à la fin des positions des plasticiens. Nous irions jusqu'à dire que les titres attribués aux œuvres faisaient contrepoids au besoin d'explorer les potentialités du langage plastique pour lui-même et pour le moment donnaient le change sur ses véritables intentions.

La contradiction dénoncée par Renée Normand et Rolland Boulanger n'existe qu'à la condition de caricaturer l'automatisme comme ils l'ont fait. Ce que l'expérience automatiste a révélé, au contraire, c'est que loin

266. Charles Doyon, « Jean-Paul Mousseau », art. cité, p. 4.

d'aboutir à l'informe et au désordre, l'obéissance aux pulsions de l'inconscient dans un premier temps et le contrôle conscient des effets picturaux sur la toile dans un deuxième temps donnent toujours des tableaux admirablement construits et dynamiques. Charles Doyon venait de le rappeler opportunément.

Dissolution officielle de la CAS

Le 13 novembre paraissait discrètement dans les journaux une convocation de l'assemblée générale de la CAS pour le « jeudi soir prochain, 18 du mois, à l'annexe de l'Art Association, 3430, avenue Ontario, au nord du musée²⁶⁷ ». Ce devait être la dernière assemblée de cette Société qui, on l'a vu, fut mêlée de près à la vie du mouvement automatiste.

267. Anonyme, « L'art contemporain », *La Presse*, 13 novembre 1948, p. 61.

1949

MONTREAL

Le vierge incendié

On se souvient que, le 4 février 1949, Borduas écrivait à Fernand Leduc qu'« au vernissage de l'exposition de Mousseau », il avait « eu un instant le manuscrit » du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe « entre les mains¹ ». Les Éditions Mithra-Mythe devaient en assurer la publication bientôt après. Paul-Marie Lapointe avait rédigé ce recueil en 1947, alors qu'il était étudiant en philosophie au Collège Saint-Laurent. Il n'avait mis que trois mois à l'écrire. Il l'avait réécrit « complètement », cependant, « durant les trois jours et les trois nuits qui ont précédé le début de l'impression² ».

L'année suivante, Lapointe s'inscrivit au programme en architecture de l'École des beaux-arts. C'est là qu'il fit la connaissance de Robert Blair et de Jean LeFebure et ce sont eux qui l'encouragèrent à présenter son manuscrit d'abord au libraire Henri Tranquille, qui aurait pu l'éditer, puis à Claude Gauvreau :

Un jour, à la suggestion de Blair, les trois se rendirent à la Librairie Tranquille dans l'intention de lui faire lire le livre de Lapointe ; comme ils ne purent rejoindre Tranquille, Blair, qui avait fréquenté le même collège que moi et qui me connaissait, s'écria : « Allons voir Claude Gauvreau. » J'étais chez moi et c'est ainsi que je connus Lapointe et LeFebure. Paul-Marie me remit son manuscrit. Après le départ des trois, je me suis mis à lire ces courts poèmes ; et, plus je lisais, plus j'étais impressionné. Je parlai de ce texte à plusieurs personnes dont Maurice Perron ; et c'est ainsi que *Le vierge incendié* fut édité par Mithra-Mythe³.

1. Voir André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 253, n. 226.

2. Philippe Haeck, « *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 287.

3. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 78.

La réaction de Claude Gauvreau et, par lui, du groupe automatiste, fut tout à fait enthousiaste à la lecture de ce qu'il désigna comme un « livre extraordinaire » à son correspondant Jean-Claude Dussault :

Je veux [...] signaler à votre attention le livre extraordinaire de Paul-Marie Lapointe : *Le vierge incendié*.

Lapointe est un jeune poète, venant de Saint-Félicien de Roberval, qui à l'âge de dix-huit ans arriva chez moi avec son splendide manuscrit [...].

Aidé seulement de la connaissance de Rimbaud et d'Éluard, Lapointe composa dans l'isolement ce chef-d'œuvre personnel et bouleversant.

Vous verrez là concrètement qu'il n'y a pas d'âge pour l'authenticité et la puissance⁴.

Dussault suivra le conseil de Gauvreau et s'accordera avec lui sur le caractère extraordinaire du texte de Lapointe. « Je suis heureux que votre premier contact avec *Le vierge incendié* ait été favorable. Voilà un livre à considérer et à aimer⁵ », lui répétera Gauvreau.

Certes, à proprement parler, « il ne s'agit donc pas d'une œuvre automatiste au sens où ce terme désigne un groupe évoluant autour de Paul-Émile Borduas, puisqu'elle fut créée avant que Lapointe ne connaisse ce groupe, mais d'une œuvre dans laquelle les automatistes ont reconnu une parenté avec leurs recherches⁶ ». L'enthousiasme de Claude Gauvreau est là pour en témoigner. Celui de Fernand Leduc ne fut pas moins grand. Il parla du livre de Lapointe, dès qu'il le reçut à Paris, comme d'un « événement⁷ ». On sait que Pierre Gauvreau aida Paul-Marie Lapointe à dactylographier son texte sur des stencils de Gestetner et lui fit une magnifique couverture, composée d'une jaquette noire « entée d'ajours » et d'une lithographie représentant l'autel du Surmâle en hommage à Alfred Jarry. Maurice Perron enfin, « Monsieur Mithra-Mythe en personne », s'occupa de l'édition. *Le vierge incendié* parut le 30 janvier 1949, à quatre cents exemplaires.

4. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 142-143.

5. *Ibid.*, p. 330.

6. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 286.

7. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 110.

On s'explique mal après cela les efforts déployés par Philippe Haeck pour soutirer *Le vierge incendié* de l'orbite automatiste. Il fait grand cas d'une citation de son auteur :

La plus haute forme de poésie, comme la plus haute forme d'art, est l'improvisation, qui ne met aucun frein à l'expression, bien qu'elle tire son excellence d'un artisanat PRÉALABLE, aussi bien sur la matière du créateur que sur celle du matériau⁸.

Pour Haeck, cet « artisanat préalable » ferait toute la différence. Mais il y a toujours un artisanat préalable chez les automatistes, à commencer par Borduas. C'est parce que Borduas avait longtemps pratiqué la nature morte et le portrait qu'on en retrouve les formules de composition dans ses gouaches de 1942. Que serait la poésie de Claude Gauvreau sans l'immense somme de lectures qui l'accompagne ? La seule limite que n'avait pas encore franchie Lapointe, au dire de Gauvreau, c'était celle de l'« image transfigurante ». Comme il l'expliquait à Dussault : « Plus elle évolue, plus l'image transfigurante a tendance à marier intimement ses éléments constituants. Normalement le "chevreuil-anneau" deviendra le "chevranneau"...⁹ » Cela, qui définit bien la poésie phonétique de Gauvreau, n'exclut pas pour autant celle de Lapointe de l'automatisme.

Certes, la carrière de Lapointe, qui s'engagea aussitôt après sa sortie des Beaux-Arts dans le syndicalisme et dans le journalisme, d'abord à Québec à *L'Événement-journal* (1950-1954), puis à Montréal à *La Presse* (1954-1960), a fait que son contact avec le groupe fut ponctuel et qu'il ne participa à aucune de ses manifestations collectives. Cela concerne sa biographie, non son recueil, qui reste un des grands textes de l'automatisme littéraire québécois.

Protestation contre la loi du cadenas

La loi 98 du gouvernement canadien, qui mettait hors la loi les communistes, ayant été abrogée en 1936, la province de Québec décida de promulguer l'année suivante sa propre « loi protégeant la province contre la propagande communiste ». Cette loi permettait au procureur général d'ordonner la fermeture de toute maison dont une personne ferait usage « pour propager le communisme ou le bolchévisme par quelque moyen que ce soit » (paragraphe 3), d'où son surnom de « loi du cadenas ».

8. Cité par Philippe Haeck, art. cité, p. 286.

9. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 298.

Pendant la période 1939-1944, la *Loi des mesures de guerre* du gouvernement fédéral eut la préséance sur toute autre loi de ce genre, y compris celle du Québec, pour des raisons de sécurité évidente, mais à son retour au pouvoir, en 1944, Duplessis remettra en vigueur la loi de la province jusqu'à ce que la Cour suprême du Canada la déclare inconstitutionnelle en 1957.

Le 27 janvier 1949, la police provinciale avait mis sous cadenas l'appartement de John Switzman, connu pour ses activités au sein du Parti communiste. Selon la loi, son appartement pouvait rester ainsi fermé pour un an. Il n'avait donc plus accès à son domicile. Toujours selon la loi, ses livres et ses papiers pouvaient être confisqués, lui causant non seulement un tort matériel considérable, mais l'empêchant de travailler. Il va sans dire que, aux yeux de la société bien-pensante, il devenait par le fait même un exclus mis au ban de la société¹⁰.

Le 31 janvier 1949, Pierre Gauvreau fit parvenir un texte de protestation contre l'application de « la loi du cadenas », accompagné d'une lettre de présentation datée du 31 janvier qui parut dans *Le Devoir* le 5 février et dans *Le Canada* le 8 février mais, cette fois, sans la lettre de présentation de Gauvreau, sous le titre de « Cadenas et Indiens. Une protestation¹¹ ». Switzman n'est pas nommé dans le texte de Gauvreau, mais la proximité dans le temps de la mise au cadenas de l'appartement du militant communiste et de la protestation donne à penser que cette circonstance avait déclenché la colère de Pierre Gauvreau. Par ailleurs, l'allusion aux Indiens qu'on trouvait à la fin de son texte renvoie à un autre incident qui avait fait la manchette des journaux. Jules Sioui, un Huron de Loretteville, secrétaire et trésorier d'un regroupement d'Amérindiens résolus à former un gouvernement amérindien à l'échelle de l'Amérique, venait d'être condamné à deux ans de prison, après avoir été reconnu coupable de sédition. Il y avait longtemps qu'on essayait de se débarrasser de lui puisque, déjà en 1944, il avait été arrêté pour « grossière indécence » ; mais il avait su tellement bien se défendre qu'on avait dû le relâcher¹². Le texte de Pierre Gauvreau est sans équivoque et condamne

10. Voir Conrad Black, *Duplessis. Le pouvoir*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1977, vol. II, p. 147-149.

11. Pierre Gauvreau, « Cadenas et Indiens. Une protestation », *Le Devoir*, 5 février 1949, p. 4 ; « Ce que nous dit le lecteur. Protestation collective », *Le Canada*, 8 février 1949, p. 4 ; repris dans Jacques Ferron, *Les lettres aux journaux*, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 484-487.

12. Anonyme, « Jules Sioui plaide et gagne sa propre cause », *Le Devoir*, 28 avril 1944, p. 16.

les mesures oppressives du gouvernement provincial contre les communistes et les Indiens :

Nous protestons contre l'application de la loi du cadenas dont l'immoralité n'est plus à démontrer. Comment souscrire, en effet, à l'efficacité d'une loi dont le principal mobile est de soutenir, au prix de l'arbitraire le plus injustifiable, l'état social actuel (et même plus strictement provincial) contre toutes les revendications légitimes de l'homme en marche. Toute activité désintéressée, parce qu'elle apporte des solutions neuves, est par essence subversive ; parce qu'elle tente de trouver sa place au soleil, elle tend à éliminer les solutions révolues. Aussi devant l'état d'écœurement où nous laisse l'état actuel de la société ne pouvons-nous que souscrire à toute activité subversive poétique ou morale.

Que le communisme actuel n'apporte pas à nos espoirs les solutions qui les combleraient, plusieurs d'entre nous l'ont exprimé antérieurement et l'on ne saurait, sans fourberie, nous soupçonner d'allégeance à la politique stalinienne. Mais, de là à voir sous nos yeux se substituer aux solutions politiques des interventions strictement policières (dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles discréditent ceux-là mêmes qu'elles devraient servir, et devraient à leurs yeux constituer une profonde erreur tactique s'ils n'étaient si aveugles), nous ne le pouvons sans que notre voix s'élève.

Le caractère strictement réactionnaire et policier de cette loi constitue pour le développement social, intellectuel et artistique, ici même, une menace qu'il ne convient plus d'ignorer. Car si aujourd'hui on saisit dans les librairies et les demeures les œuvres de Marx (dont l'intégrité philosophique ne peut être mise en doute et qui échappe, cela va de soi, aux interprétations opportunistes de ses disciples politiques) ne saisira-t-on pas, dès demain, celles de Freud, de Breton, de Péret, de Rimbaud, de Lautréamont, dont le caractère subversif n'est pas moins violent et qui peut se traduire, dès demain, par une émancipation entre des mains policières de nos bibliothèques personnelles.

Nous croyons devoir protester contre ces procédés inquisitoires dont l'immoralité n'est que plus manifeste pour être effectuée au nom de la morale, et qui se traduisent par des mesures punitives à l'égard des voix qui peuvent s'élever contre le sort qui est fait à l'homme et qui n'ont pas toujours l'heur ni le désir de se subordonner à la « légalité ».

Parmi ces violations récentes de la dignité de l'homme, il convient de rappeler plus particulièrement le sort fait à Borduas pour avoir dit tout haut *ce que beaucoup pensent tout bas* et la condamnation récente de l'Indien Sioui pour avoir prêché la seule chose qui soit compatible actuellement avec la démarche indienne : la libération nationale.

À signaler, à propos de la condamnation du chef Sioui, le silence complice et satisfait des nationalistes. Sans doute s'agissait-il alors de la « mauvaise » nation, celle à qui nos vaillants ancêtres ont tenté d'inculquer, à force de sang versé de part et d'autre, les principes de la vraie civilisation. Pour ne pas l'avoir été de la loi du cadenas, ces deux hommes ne sont pas moins victimes du même crime contre la liberté, crime au service duquel les instruments sont divers.

Le texte était signé par Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Suzanne Barbeau, Robert Blair, Bruno Cormier, Fleurent Émery, Jacques Ferron, Marcelle Ferron-Hamelin, Rémi-Paul Forgues, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Denise Guilbault, Muriel Guilbault, Jean-Maurice Laporte, Yves Lasnier, Jean LeFebure, Raymond-Marie Léger, Jean-Paul Mousseau, Renaldi Perras, Maurice Perron, Jean-Jules Richard, Paul Rovira et Françoise Sullivan. On y aura reconnu la plupart des membres du groupe automatiste, sauf les Leduc et les Riopelle, alors à Paris. LeFebure nous a rappelé que des signatures au bas de documents de ce genre se payaient cher à l'époque. On était immédiatement sur une liste noire et on se voyait refuser, par exemple, toute bourse d'études pour l'étranger par le gouvernement.

L'absence de Borduas dans la liste des signataires fut relevée malicieusement par le juge Cliche, qui affecta d'y voir le signe d'une scission entre Borduas et ses disciples :

Monsieur le Directeur,

Une petite collectivité de Montréal a publié dans votre journal du 8 février une protestation collective au sujet de la loi du cadenas.

Je remarque d'abord que cette protestation fait d'une pierre deux coups, et qu'elle identifie la cause du Primitif P.-É. Borduas à celle de l'Indien Sioui. Les automatistes qui ont souscrit à cette lettre ne sont pas fiers de leur chef.

Il faudra que Claude Gauvreau, cet enfant de chœur en surplis rouge, prenne sa plume à nouveau pour expliquer cette attitude étrange.

Les automatistes par leur *Refus global* ont sans doute fait preuve d'étroitesse d'esprit. Ils s'étaient montrés des coloniaux de la pensée de Freud et des vassaux de ce Grand Empire surréaliste. Et ils reprochent aujourd'hui au gouvernement l'application d'une loi étroite. Que ne se soignent-ils pas d'abord !

Supposons pour un instant un gouvernement automatiste à la tête du pays : Pellan, le père Régis, Mimi Parent et tous les autres non-adeptes seraient sans doute les premiers martyrs de l'application d'une loi du

cadenas nouveau genre, inspirée par l'esprit fasciste de la plupart des automatistes.

Le maître est encore trop grand pour ses petits disciples. Le fait qu'il n'ait pas voulu adhérer à cette protestation collective serait-il le signe d'une scission définitive? M. Borduas l'aura sans doute voulu ainsi et sa réputation est tout à son honneur. Quand on est un grand peintre, on n'a pas de temps à perdre pour émettre des idées «réchauffées». Bravo M. Borduas!

Robert Cliche¹³.

Cette attaque sournoise qui faisait de Borduas un «primitif» et des automatistes, une bande d'intolérants, voire de «fascistes», tout en se portant à la défense de la loi du cadenas, étonna beaucoup dans le camp automatiste. Le premier qui se chargea de répondre à Robert Cliche fut nul autre que le D^r Jacques Ferron. Il le fit avec beaucoup de méchanceté:

Montréal, 15 février 1949

J'ai lu avec intérêt, monsieur le directeur, d'un certain Robert Cliche, la lettre que vous publiez hier. Elle illustre, je crois, l'état de quelques intellectuels de province. Ces gens ont de l'esprit, mais à cause de la platitude de leur milieu, ils l'exercent à rebours contre tout ce qui est spirituel. La niaiserie fondamentale de leur système de pensée, leur absence d'altruisme, la peur de l'étranger sont des critères grâce auxquels ils croient pouvoir ridiculiser ce qui ne porte pas la marque de leur village. Ils défendent ainsi leur suffisance.

Cliche est beauceron; le surréalisme ne l'est pas; honni soit donc ce mouvement. D'ailleurs, on trouve en Beauce quelque chose de beaucoup mieux que le surréalisme: on trouve l'amiantose et le culte des poussières sclérosantes. Car chaque pays a ses splendeurs, chaque laideur a ses beautés; votre correspondant a sans doute des vertus secrètes. Sa lettre ne les montre guère. Elle révèle cependant une ignorance étonnante de ce que peut être le fascisme. L'emploi des mots à contresens est le fait des têtes sans cervelle. Ce qui, semble-t-il, n'est pas un malheur dans cette province.

Quoi qu'il en soit, monsieur le directeur, je vous félicite d'avoir publié ce document humain.

Jacques Ferron¹⁴.

13. Robert Cliche, «Ceux qui cadenasseraient volontiers l'atelier de Pellan», *Le Canada*, 14 février 1949, p. 4.

14. Jacques Ferron, «Réponse à M^r Robert Cliche?», *Le Canada*, 16 février 1949, p. 4.

La rédaction du *Canada* crut devoir faire remarquer au D^r Ferron qu'il avait laissé sans réponse l'argument principal de Robert Cliche selon lequel il existait au sein du groupe automatisme un esprit d'intolérance qui provoquerait ses membres, si d'aventure ils prenaient le pouvoir, à « cadenasser » leurs opposants, à commencer par Pellan et ses amis. Cliche méditait encore comment répondre à Ferron qu'il subissait les attaques de Claude Gauvreau :

Montréal, 15 février 1949

Monsieur le directeur,

Ne vous connaissant ni d'Ève ni d'Adam, je ne puis savoir si votre intelligence ou votre sensibilité habituellement sont au niveau de votre prose, mais je dois constater que vous vous êtes montré un prophète remarquable lorsque vous avez prédit que « l'enfant de chœur en surplus rouge » réagirait sans tarder aux non-sens facétieux du bourgeois en caleçon bleu.

On ne lance des pierres qu'aux arbres qui portent des fruits, confirme le dicton. Il est un fait que le jeune et actif mouvement surrationnel est continuellement la cible des efforts lapidatoires plus ou moins académiques de tous les conformistes qui, en espérant discréditer ceux qui bougent vers l'avant, cherchent à trouver excuse à leur propre inertie et à leur propre passivité démissionnaire; en effet si tout est plat et mesquin, comment saurait-on leur tenir grief de leur propre platitude et mesquinerie?

Les efforts d'avilissement sont donc nombreux et divers, parfois subtils parfois très balourds. Je comprends très bien dans ce cas pourquoi « un excellent peintre d'un jugement sain et sûr » comme Paul-Émile Borduas a depuis longtemps cessé de tenir compte de toutes les fantaisies éjaculations de borborygmes dirigées périodiquement contre lui, et pourquoi il ne prendra probablement même pas la peine de répondre à vos insultes — car vous l'avez insulté (sans peut-être le savoir) comme rarement il l'a été.

Quant à moi, n'ayant pas atteint la maîtrise et l'impassibilité souveraine de M. Borduas, je m'amuse encore à ces petites chicanes absurdes pourvu qu'elles ne soient pas trop ternes, pourvu qu'elles présentent un angle monstrueux soit de pittoresque soit de bassesse soit de grotesque. On pardonnera à ma candeur juvénile ce divertissement du jeune chien qui s'entête à égratigner un os malgré qu'il sache qu'un os est bien amorphe et est sans mystère dès qu'on en fait rapidement le tour.

Cher monsieur Cliche, soyez mon os pour quelques instants perdus.

Vous m'affublez de la couleur rouge; je le veux bien puisque c'est la couleur des chantres de *La Carmagnole* et aussi celle du révolutionnaire Louis-Joseph Papineau. Voici mes brèves impressions sur votre couleur à vous: elle me semble d'un rose bien pâle et délavé, d'un rose nanane tirant sur le bleu.

Examinons maintenant quelques-uns de vos projectiles beaucerons.

Vous nous traitez de fascistes, le coup est classique. Mais veuillez vous rappeler que j'ai été et demeure un signataire conscient et convaincu du manifeste *Refus global*, tout comme Paul-Émile Borduas; sur quoi d'autre pouvez-vous me juger et nous juger tous, vous qui n'habitez ni dans ma demeure ni dans ma moelle épinière? Trouvez-moi un seul mot dans le manifeste ou un seul geste dans notre comportement qui permette de nous assimiler à Mussolini, et vous pourrez me faire admettre alors que vous n'êtes pas un menteur public. Il faudrait citer tout *Refus global*, mais je me bornerai à quelques extraits probants; est-il un fasciste celui qui a écrit et celui qui a signé: «La honte du servage fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte», et plus loin le cri de délivrance et de vitalité: «Place aux mystères objectifs! Place à l'amour! Place aux nécessités!» et enfin cette déclaration décisive qui résume bien l'espoir politique futur: «Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.» La seule désignation permettant de rattacher partiellement *Refus global* à une activité politique passée est le mot *anarchie*, mot qui n'a rien de fasciste et qui d'ailleurs est employé dans un sens très générique.

Nous voulons abolir les mystères factices et catalogués parce que nous voulons laisser place aux mystères objectifs; le mystère objectif est tout l'inconnu réel et incommensurable de ce cosmos où nous habitons, inconnu que nous voulons conserver intact tant que l'intelligence humaine ne sera pas assez puissante et renseignée pour nous le familiariser objectivement, inconnu que nous ne voulons à aucun prix voir se dérober à nos yeux conventionnellement et tendancieusement sous la pression d'impératifs arbitraires. Comparez à cette attitude celle du fascisme qui est tout entière fondée sur l'imposition des préférences subjectives et volontaires.

Nous voulons être disponibles à toutes les nécessités vitales qui seront assez authentiques et dessinées pour s'imposer d'elles-mêmes à la conscience. Foin de ces soumissions bestiales à l'autorité subie sans critique!

Est-ce clair?

Êtes-vous sérieux, ô Démosthène de la Beauce, lorsque vous félicitez chaudement M. Borduas de n'avoir point signé la lettre protestant contre l'inquisition policière? Pensez-vous que le rédacteur du manifeste surrationnel se fasse solidaire des manieurs de cadenas qui livrent le sort de la pensée aux caprices de dentition des chiens de police? Sachez que, dans le monde surrationnel, le sens du ridicule se conserve dans la même proportion que le sens du conformisme se détruit. Alors l'idée ne nous a pas même effleurés de demander à un homme de signer un document qui contenait une protestation formelle CONTRE SON PROPRE RENVOI.

Et dites-moi, est-ce la tireuse de cartes qui vous renseigne dans le comité de Beauce sur les états d'âme et les évolutions psychologiques que traverserait un grand peintre dans le comté de Rouville? Votre présomption ne vous fait pas un peu honte, non? Voilà un homme, Borduas, qui a sacrifié toutes les tranquillités sociales d'une vie de fonctionnaire ponctuel pour déclarer à voix haute des vérités qui lui semblaient impérieuses et qui l'étaient; et, sans l'ombre d'un indice valable, vous vous croyez autorisé à supposer publiquement qu'il a suffi d'un jappement rauque de la meute duplessiste pour que cet homme rentrât sous terre comme un lapin apeuré! Vous vous permettez l'audace d'un fichu affront! Je n'aime guère qu'on soufflette les hommes courageux et intègres.

Sachez donc que Borduas ne renie pas ses convictions ni ses amis sincères et qu'un nouvel écrit de sa main publié sous peu par Mithra-Mythe vous convaincra que le batailleur de Saint-Hilaire n'a pas dégénéré¹⁵.

C'est bien nous qui sommes fascistes, n'est-il pas vrai monsieur Cliche? Pourtant vous nous reprochez d'avoir une bien piètre conception du culte du Cheuf, lorsque vous nous blâmez d'insulter M. Borduas parce que nous lui avons fait côtoyer l'Indien Sioui. Serait-ce vous par hasard qui entretiendriez le respect de pareils cultes, puisque notre «inconvenance» envers le Cheuf vous choque tellement?

Apprenez donc que notre admiration et notre respect envers notre aîné Paul-Émile Borduas ne nous sont pas dictés par le besoin maladif d'abdiquer notre sens critique et de nous blottir frileusement à l'abri d'un roc puissant, mais bien que ces sentiments sont provoqués en nous par la perception constante d'une haute valeur morale, d'une exceptionnelle vigueur intellectuelle chez Borduas, par la constatation répétée

15. Allusion à *Projections libérantes*.

d'une impeccable générosité et d'un souci élevé de l'objectivité et de la délicatesse chez lui.

Il est bien révélateur, provenant d'un « antifasciste » comme Robert Cliche, ce reproche qu'on nous adresse d'entraîner la diminution de Borduas en le comparant à un Indien...

Sans doute, si nous n'étions pas fascistes, jugerions-nous de notre devoir de considérer le chef Sioui et tous les autres Indiens comme de méprisables éléments d'une race inférieure, sans doute jugerions-nous l'idée d'un contact avec ces « Peaux-Rouges » comme révoltante et dégradante ; mais, puisque nous sommes fascistes nous maintenons sans broncher nos convictions inébranlables en l'égalité des races, en la fraternité universelle, et nous disons : « Pourvu qu'un homme soit généreux et sincère, quels que soient la teinte de sa peau ou le hasard de ses croyances, il est mon ami. » Le chef Sioui, tant qu'il sera persécuté par l'intolérance et la morgue de l'« Élite Blanche », nous le défendrons dans la pleine mesure de nos moyens.

Voilà de quel sel j'assaisonne mon eau bénite d'enfant de chœur.

Ai-je besoin d'ajouter que M. Borduas n'est pas un peintre « primitif » et que sa discipline picturale présuppose obligatoirement l'assimilation au moins sensible de la pensée universelle de l'âge des cavernes au surréalisme...

Ai-je besoin de stipuler que nous n'avons jamais eu la moindre tentation de bâillonner M. Pellan ou n'importe quel père dominicain ; et que nos constatations expérimentales nous apparaissent assez solides et objectives pour survivre à toute confrontation juste et libre...

La peur des confrontations à armes égales, voilà précisément l'indice non équivoque de la faiblesse et de la décadence, voilà précisément le vice évident que nous avons dénoncé dans la loi dictatoriale de M. Duplessis. Car si M. Duplessis et ses partisans sont tellement sûrs de posséder la Vérité absolue, il me semble bien que cette Vérité doit être assez flagrante et dynamique pour s'exposer sans panique aux chocs de doctrines opposées lesquelles ont à leur disposition des armes beaucoup moins efficaces que celles de l'Union nationale. Pourquoi, cette Vérité qui est toute leur, les duplessistes la veulent-ils soustraire par la brutalité à tout contact normal, pourquoi la conçoivent-ils a priori si débile ? La nécessité de lois à base de force musculaire trahit toujours la perte de tout dynamisme et de toute foi vivante ; le mobile de ces lois intolérantes est simple à retracer : c'est la Peur.

Quant à nous, si les travaux présents de M. Pellan nous semblent des exemples caractérisés d'académisme cubiste rigidifié, n'est-ce pas un motif de plus pour ne pas redouter sa voix ?

Seules les forces avides d'accroissement de la connaissance se mériteront une filiation durable.

Ai-je besoin de préciser que la morale freudienne n'est pas une morale répressive mais permissive... comment en soi pourrait-elle engendrer une « loi étroite » ?

Vos bafouillages, M. Robert Cliche, sont symptomatiques d'un état d'esprit sérieux et déplorable. Vous êtes plus royaliste que le roi, vous êtes plus bleu que les bleus. Vous êtes de ces pseudo-libéraux édulcorés et décolorés, lessivés au bleu, qui ont cru pouvoir vaincre les conservateurs à leur propre jeu de réactionnarisme forcené. Vous avez oublié Papineau, vous avez oublié Nelson, vous avez oublié les valeureux ouvriers de la révolution de 1837, vous avez remis à la garde-robe ces pères de la pensée libérale canadienne qui s'inspiraient de Robespierre.

Eussiez-vous conservé en vos veines affadies un peu de cette ferveur du risque et de cette fièvre du progrès que peut-être le champ de bataille électoral eût été jonché provincialement de moins de roses cadavres « libéraux » (parmi lesquels se distinguait, hélas, un Cliche beauceron).

Pensez à Papineau, monsieur Cliche, méditez sur vos défaites, et ensuite combattez les fascistes là où ils se trouvent vraiment. Leur quantité suffira à l'affairement intensif de vos deux bras — et de votre encrier.

Il y a deux ans je vous aurais traité allègrement de dégueulasse, mais l'acquisition de la paix intérieure par le moyen de la discipline surrationnelle a un peu adouci les pointes piquantes de mes anfractuosités vindicatives; je me contenterai donc de vous qualifier de rigolo.

Adieu donc, cher monsieur, vous êtes un os par trop inconsistent.

Claude Gauvreau¹⁶.

On imagine bien que Robert Cliche ne pouvait laisser ces attaques sans réponse. Avec assez de grâce, il dédaigna de s'occuper de Ferron, qui, après tout, avait été le plus méprisant. Il s'attacha surtout à répliquer à Claude Gauvreau :

Saint-Joseph, Beauce
23 février 1949

À monsieur le directeur,

La tribu automatiste est sur le sentier de guerre puisque deux lettres qui me sont destinées ont paru dans votre journal. Pour citer Claude

16. Claude Gauvreau, « Lettre ouverte à M. Robert Cliche », *Le Canada*, 22 février 1949, p. 4.

Gauvreau qui me comprendra très bien (il sera le seul d'ailleurs), je résumerai ma pensée en disant : « Je suis poursuivi. Je suis un homme poursuivi, poursuivi un homme, un poursuivi, poursuite poursuivie, un homme poursuivi. »

Je ne m'occuperai pas de la première lettre, celle de Jacques Ferron ; elle reflète chez son auteur un manque évident de subtilité et de délicatesse. Le Dr Ferron manque de raffinement. Au reste la rédaction de votre journal a habilement souligné l'attitude étrange de ce monsieur.

Celle de Gauvreau mérite plus d'attention et je concède d'avance que par sa longueur elle l'emporte sur la mienne. La lettre de Gauvreau n'est pas sans mérite. J'ignore de bon gré les quelques injures dont je suis la victime et les attribue à la crise d'adolescence que Gauvreau doit traverser.

J'ai donc soutenu, et je soutiens encore que les automatistes sont inconsciemment devenus fascistes.

Quiconque ne croit pas à leur peinture est un être borné ! Si l'on s'obstine à ne pas vouloir cette « anarchie resplendissante », on est imbécile ! En résumé, c'est le « Crois ou meurs » appliqué d'abord à la peinture puis bientôt à tout un système. On peut pardonner à un jeune groupe une fougue intempestive basée très souvent sur des écarts de jugement. On ne peut cependant digérer de voir dans ces jeunes des émules des inquisiteurs moyenâgeux ou des révocateurs de l'édit de Nantes. Eussent-ils vécu au temps de Charles IX qu'on les aurait découverts dans les habits ensanglantés des exécuteurs de la Saint-Barthélemy.

Les automatistes pratiquent une peinture essentiellement hermétique. C'est leur privilège. Mais en agissant ainsi, peuvent-ils se plaindre d'être incompris ? L'idée de caste a toujours répugné aux peuples libres et pourtant les automatistes en ont formé une. On ne peut être admis dans leur cercle que par transmigration.

Dans toutes leurs toiles, ils jouent à cache-cache masquant derrière des couleurs jetées à l'avenant, les beaux sentiments qu'ils voudraient qu'on leur prête. Il était sage celui qui disait : « Si ton esprit veut cacher les belles choses qu'il pense, dis-moi qui l'empêche de se servir du silence. » Si les automatistes étaient sincères avec leur doctrine prêchée, ne devraient-ils pas faire une peinture accessible ? Ils se sont intitulés les défenseurs des libertés populaires, et on s'étonne à juste titre de trouver chez eux le culte d'une caste. Voilà qui sent bien le totalitarisme.

Le peuple a droit au plaisir des Beaux-Arts autant que certains illuminés en mal de dissimuler une formation essentiellement primaire.

Automatistes, vous dites : « Place aux mystères objectifs ! Place à l'amour ! Place aux nécessités ! » Que ne continuez-vous : « Place aux faux rêveurs et aux cancre ! » Le quadrilatère serait excellent et beaucoup plus vrai.

N'entendez-vous pas ce peuple qui crie : « Place au travail ! Place aux réalités ! Place à la vraie vie ! » Et pourtant c'est le cri sourd que partout l'on entend gronder. Il est probable que ces cris ne peuvent pénétrer dans vos salons éthérés et parfumés, alors qu'autour d'un bon vin, vous discutez pour « sauver le monde » qui coulerait à pic s'il devait compter sur les seuls secours de l'automatisme.

Je résume. Que les automatistes se lancent dans une peinture particulière, c'est bien leur affaire, mais qu'ils poussent le cynisme à vouloir que le monde se gouverne de par leurs idées, voilà qui me semble exagéré. Les écrits de Gauvreau ne m'ont pas encore convaincu. Je le soupçonnerais d'être cet écrivain auquel Boileau a fait allusion quand il écrit :

« Cet auteur, applaudissant à son maigre génie
Se donne par ses mains l'encens qu'on lui dénie. »

Robert Cliche¹⁷.

En publiant, le 3 mars, une lettre de Jacques Ferron datée du 22 février, donc bien avant que la réplique de Cliche parvienne à sa connaissance, *Le Canada* pouvait donner l'impression que Ferron était vexé d'avoir été mis de côté si rapidement par Cliche et cherchait à attirer l'attention sur lui par une nouvelle lettre. Il n'en est rien. Sa lettre suit plutôt immédiatement la publication de celle de Claude Gauvreau et c'est son véritable contexte. Craignant sans doute, après l'intervention de Claude Gauvreau, que le débat tourne trop exclusivement autour de l'automatisme, Ferron crut bon de rappeler que les véritables enjeux dans cette affaire étaient la liberté d'expression et la liberté tout court :

Montréal, le 22 février 1949

Monsieur le directeur,

Vous souvenez-vous de cette fille du peuple, scandaleuse des deux côtés, que Delacroix représente insidieusement comme une sorte de déesse sur la barricade fumante ? Eh bien, il est rumeur que son arrière-petite-fille soit de séjour au pays. Celle-ci aurait la même ardeur, les mêmes charmes, la même négligence vestimentaire que son aïeule. J'ai soumis le cas à M. Chaloult : il en fera un discours au Parlement. Il ne sait pas

17. Robert Cliche, « M. Cliche répond à MM. Ferron et Gauvreau », *Le Canada*, 28 février 1949, p. 4.

encore par quels côtés commencer, mais que ce soit par la droite ou par la gauche, il prétend que son interrogation sera féconde.

« Je suis heureux, monsieur Ferron, m'a-t-il déclaré, que vous m'ayez signalé la présence de cette intruse. Je la dénoncerai. Il n'est pas juste qu'on nous arrache le comté de Beauceville et qu'on nous laisse cette chipie. J'y vois le jeu des forces subversives, la connivence de la bureaucratie fédérale, la franc-maçonnerie, l'athéisme, l'amiantose, le communisme, la morphinomanie, etc. Oui, monsieur, je vois tous ces serpents qui sifflent sur nos têtes. »

Et avec un geste du cœur, les yeux hagards, les cheveux dressés de désespoir le grand patriote s'écria : « Ô Cadenas, que de crimes on commet en ton nom ! »

Monsieur le directeur, connaissant la juste peur que vous cause le surréalisme, j'ai cru bon de vous apprendre, afin que vous puissiez défendre votre vertu, la présence anormale et louche de la Liberté en cette province.

Jacques Ferron¹⁸.

C'est le même motif qui ramena Pierre Gauvreau dans le débat. La dénonciation de la loi du cadenas ne devait pas être vue comme une affaire exclusivement automatiste. La proclamation qu'il avait rédigée était signée de personnes qui n'appartenaient pas au mouvement mais qui avaient la liberté d'expression à cœur :

Montréal, le lundi 28 février 1949

Monsieur le directeur,

Je me vois dans l'obligation, après la parution de plusieurs lettres dans votre journal au sujet d'une protestation contre l'inique loi du cadenas que je vous faisais parvenir il y a quelque temps, de faire une mise au point que j'estime des plus nécessaires.

En effet, ces discussions qui se sont élevées entre Robert Cliche, Jacques Ferron et mon frère ont laissé dans l'ombre un point important. M. Cliche a semblé croire que les signataires de cette protestation se rattachaient tous à l'automatisme. M. Jacques Ferron ne s'est pas défendu d'en être, et mon frère, dans son empressement à défendre l'intégrité de l'automatisme a négligé de démontrer ce fait : un grand nombre de signataires n'ont rien à voir avec l'automatisme. Plusieurs d'entre eux œuvrent dans des disciplines différentes.

18. Jacques Ferron, « Peur du surréalisme et de la vérité », *Le Canada*, 3 mars 1949, p. 4.

C'est moi qui ai rédigé la protestation sans avoir le but, à ce moment-là, d'en faire une manifestation collective. Ce n'est qu'après l'avoir montrée à quelques amis qui ont désiré s'unir à moi que je l'ai soumise à quelques personnes qui, par leur comportement intègre dans le passé, me laissaient espérer qu'elles pussent en partager la responsabilité. Cette protestation, je considère qu'elle eût pu être endossée par tout homme chrétien, bouddhiste ou athée dont le sens moral n'est pas corrompu par la pratique constante de calculs opportunistes. Des hommes, dont l'attitude morale extérieure n'est rien moins qu'impeccable, se sont récusés sous divers prétextes de besoins immédiats susceptibles de souffrir d'une compromission par une telle prise de position morale dont les résultats ne pouvaient être que fort lointains et qui n'offrait d'autres avantages qu'un soulagement temporaire de la conscience.

Aussi quand M. Cliche tente de faire avec cette protestation le procès de l'automatisme en essayant par une gymnastique dialectique arbitraire de nous assimiler aux fascistes (à Paris, M. Claude Mauriac ne s'évertue-t-il pas en ce moment à intégrer André Breton¹⁹?) je dois lui faire savoir qu'il lui faut en même temps faire celui des personnes de pensées différentes qui n'ont pas cru, en posant leur signature à côté d'une signature surréaliste, être menacées dans leur liberté d'expression par ceux-là mêmes qui devenaient leurs camarades d'une action nécessaire. Et n'ayez pas la mauvaise foi de plaider l'inconscience!

M. Cliche nous fait aussi le procès d'une chose que nous n'avons pas choisie et contre laquelle nous ne pouvons rien: nous sommes une caste. Ceci devient évidemment plus restreint et ne peut s'appliquer sans doute qu'à ceux qui font de l'automatisme. Oui, monsieur, nous sommes une caste, mais pas une caste de privilégiés comme vous le laissez entendre: une caste de réprouvés. Nous sommes une caste comme sont les Nègres de l'Alabama et de l'Union sud-africaine, comme les Intouchables de l'Inde et les Iroquois de l'histoire du chanoine Groulx. Nous sommes définitivement et à toutes fins utiles mauvais. Mais cela nous flatte infiniment. Ce n'est pas notre faute si nous sommes inexploitable par les puissants du jour et par ceux de demain. Ce n'est pas notre faute et nous n'avons pas choisi (entendez que nous avons fait un choix de valeurs qui a immédiatement amené une fin de non-recevoir de la part

19. Le pamphlet surréaliste *À la niche les glapisseurs de dieu!*, 14 juin 1948, faisait allusion à cette manœuvre de Claude Mauriac: « Il y a eu dans *La Table Ronde* (4 et 5) les élucubrations de M. Claude Mauriac qui ne se reconnaît peut-être pas chrétien mais se trémousse à l'idée d'intituler un essai futur: *Saint André Breton — la belle farce!* » Voir José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II: 1940-1969, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 39.

de la société) qu'une œuvre comme *Le vierge incendié*, l'œuvre la plus bouleversante qui soit née sur ce sol, et la seule à date qui se situe d'emblée sur le plan universel, se heurte à un mur de silence de la part de la critique pour avoir été éditée par Mithra-Mythe. Et peut-être, si Lapointe s'étiole et crève d'étouffement dans son milieu provincial infect, l'accuserez-vous de s'être exclu.

Le peuple a soif de plaisir esthétique, dites-vous, monsieur Cliche. Il a aussi soif de connaissance. Sont-ce les savants qui se refusent à faire part de leurs découvertes ou ne sont-ils pas prisonniers de lois innombrables qui les contraignent au secret et à réserver leurs découvertes pour une exploitation intéressée à des fins de guerre entre d'autres mains. Ce ne sera pas le moindre reproche qu'on pourra faire aux savants de cette époque de s'être abandonnés aux hyènes de la pensée scientifique. Pour notre part vous ne nierez pas que nous avons toujours établi les contacts les plus larges avec le peuple et que nos expositions, nous ne les avons jamais offertes aux galeries pistonnées par *la crème des amateurs d'art*. Dites, si vous le voulez, que nous sommes une caste, mais ne nous le reprochez pas ! Notre pensée nous est aussi fatale qu'au Nègre la couleur de sa peau. Vous risqueriez de vous trouver du côté des lyncheurs où l'on trouve cependant des satisfactions sadiques, paraît-il, assez délicates. Et peut-être êtes-vous gourmet.

Pierre Gauvreau²⁰.

Marcelle Ferron

Nous avons déjà rencontré à quelques reprises, au cours de ces pages, le nom de Marcelle Ferron, qui exposait pour la première fois en solo à la Librairie Tranquille, du 15 au 30 janvier 1949. Il est vrai que, jusqu'à cette date, sa présence au sein du groupe s'était faite bien discrète. Si elle avait signé bravement le manifeste, voire une protestation contre le jury du 65^e Salon du printemps, elle n'avait pas exposé avec les automatistes. Rose-Marie Arbour et Patricia Smart ont montré ce qu'il y avait d'incons-

20. Pierre Gauvreau, « Mise au point adressée à Robert Cliche », *Le Canada*, 7 mars 1949, p. 4. Signalons pour être complets une lettre d'un certain P.-É. Vadnais, qui, l'on s'en souvient, était intervenu au lendemain de la mise à pied de Borduas. Il le fait encore dans « De Pellan, de l'automatisme et de la haine brûlante de tous pour le Cadenas », *Le Canada*, 11 mars 1949, p. 4. Cette lettre n'apporte pas grand-chose au débat, cependant, se bornant à répéter les assertions de Cliche sur la manière dont les automatistes traiteraient Pellan s'ils étaient au pouvoir et déplorant comme tout le monde la loi du cadenas.

ciemment sexiste dans le fait qu'aucune femme n'exposa avec le groupe avant la signature du manifeste²¹.

Marcelle Ferron est née à Louiseville le 29 janvier 1924. Elle était la sœur de l'écrivain Jacques Ferron. C'est dire qu'elle venait d'un milieu particulièrement émancipé. « Elle eut une jeunesse très libre. Ses parents ne virent jamais la nécessité de la refouler. Elle se maria avant de connaître le groupe; elle a maintenant deux petites filles », expliquait Claude Gauvreau à son fantôme²². En réalité, elle perdit sa mère en bas âge et son père avait les idées larges. Elle fut tout de même pensionnaire chez les sœurs Sainte-Anne, d'où elle fut renvoyée pour avoir été trop souvent prise en train de lire des livres à l'Index. Elle compléta ses études ensuite à Montréal, au Collège Marguerite-Bourgeois, jusqu'en rhétorique. Attirée par les arts, voire par l'architecture, elle s'inscrivit à la fin d'août 1942 à l'École des beaux-arts de Québec²³. Son père avait préféré Québec à Montréal, parce que son frère Jacques Ferron y était déjà aux études à la Faculté de médecine de l'Université Laval. Elle passera un an et demi à cette école, dirigée alors par le sculpteur Jean-Baptiste Soucy et où Omer Parent enseignait la décoration, Sylvia Daoust, la sculpture, Simone Hudon, la peinture et la gravure, Jean-Paul Lemieux, la peinture, Marius Plamondon, la sculpture, Irène Beaudin, le tissage et l'abbé Adolphe Garneau, l'histoire de l'art. On mentionne toujours Jean-Paul Lemieux comme l'un de ses professeurs, mais Lemieux n'enseignait pas en première année. Simone Hudon et Sylvia Daoust l'ont plus marquée. Elle se découvrit à leur contact un intérêt pour la sculpture qui finira par céder la place à la peinture. Cependant, elle ne persista pas à l'École des beaux-arts de Québec. N'y ayant pas trouvé réponse à ses questions sur l'art moderne, elle la quitta à la fin de 1944 et rentra à Louiseville, où elle épousa en 1945 un jeune avocat, René Hamelin, qu'elle rencontra sur place alors que celui-ci y était de passage. Le jeune couple quitta bientôt Louiseville pour Montréal-Sud, où le père de Marcelle leur avait donné une maison, sise au 778, boulevard LaSalle. À l'époque où Claude Gauvreau

21. Rose-Marie Arbour, « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste: les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *RACAR*, vol. XXI, n° 1-2, 1994, p. 7-20; communication de Patricia Smart au Colloque sur l'automatisme tenu au Gesù, le 8 novembre 1996.

22. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 433.

23. Et non en 1941 comme on le dit habituellement. Rose-Marie Arbour s'est donné la peine de vérifier le fait au Service des archives de l'Université Laval, Fonds de l'École des beaux-arts de Québec, 621/3564. Liste des anciens étudiants, 1929-1966. Marcelle Ferron s'y est inscrite le 24 août 1942, en première année, à l'âge de dix-huit ans.

écrivait à Jean-Claude Dussault, Marcelle Ferron était la mère de deux petites filles, nées respectivement en 1947 et en 1950. Une troisième devait suivre en 1953.

À Montréal, Marcelle Ferron rencontra Gilles Hénault, un ami de la famille, et découvrit, grâce à lui, la peinture de Borduas. On situe en général cet événement en 1944²⁴, mais outre qu'à ce moment Marcelle Ferron était ou bien à Québec ou bien à Louiseville, comment aurait-elle pu voir de la peinture de Borduas en 1944, année où il exposa très peu et produisit encore moins? Il est beaucoup plus probable que ce premier contact avec la peinture de Borduas se fit en 1946, après son installation à Montréal, peut-être à l'occasion de son exposition chez Morgan.

Quoi qu'il en soit, elle rencontra Borduas et l'invita à venir voir ses œuvres à la maison. Entre-temps, le jeune couple avait quitté Montréal-Sud pour le boulevard Jean-Talon, près de Ville Mont-Royal. La production de Ferron à cette époque était passablement morbide: des vues de cimetière avec des jeunes femmes. Borduas se rendit chez Ferron et, remarquant que les cimetières étaient peints à la spatule, lui conseilla de supprimer les personnages et de s'en tenir aux cimetières, éliminant par le fait même la dimension trop littéraire de l'inspiration de Ferron. Il fit plus. Il l'invita à venir le voir à son petit bureau de l'École du meuble tous les mercredis avec sa production de la semaine et lui prodigua ses conseils. «Elle l'alla trouver à son bureau de l'École du meuble. Elle lui montra ses peintures; il l'encouragea, lui fit des critiques. Plus tard, Marcelle connut les plus jeunes éléments du groupe²⁵.»

Il n'est donc pas vrai qu'elle fut inscrite à l'École du meuble, comme on le dit parfois. D'ailleurs, à cette école gouvernementale, les filles ne pouvaient s'inscrire qu'à un cours de tissage en première année. Elles n'étaient pas admises aux cours réguliers. Par Borduas, elle fut mise en contact avec les membres du groupe automatiste. Sur les conseils de Borduas aussi, elle put à l'occasion exposer au Salon du printemps, voire à Prague, comme nous l'avons vu. Il n'en reste pas moins que ce n'est guère avant l'exposition dont il va être maintenant question que l'on put voir un ensemble un peu substantiel du travail de Ferron²⁶.

24. Voir Ray Ellenwood, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 63-64.

25. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 433-434.

26. Nous sommes extrêmement reconnaissant à Rose-Marie Arbour du Département d'histoire de l'art de l'UQAM de nous avoir communiqué plusieurs renseignements inédits sur les débuts de la carrière de Marcelle Ferron, qu'elle a rencontrée en entrevue les 11 et 12 février 1994.

Ferron chez Tranquille

Marcelle Ferron exposait donc pour la première fois en solo, à la Librairie Tranquille, du 15 au 30 janvier 1949, deux aquarelles de 1948, quinze tableaux de 1946, 1947 et 1948 et cinq sculptures récentes intitulées simplement *Formes n^{os} 1, 2, 3, 4 et 5*. Les titres des œuvres sont connus grâce au carton d'invitation imprimé par Tranquille pour l'occasion : *La souffrance, l'éros et la joie*, 1946 ; *Tam-tam*, 1946 ; *Ils ont tous peur*, 1946²⁷ ; *Poussière d'homme*, 1947²⁸ ; *Vers la lumière*, 1947 ; *L'hidalgo dissout*, 1947 ; *Tissus aquatiques*, 1947 ; *L'action saute et voit*, 1947 ; *Iba*, 1947²⁹ ; *Les murs de la nuit*, 1948 ; *La vie en fleur entre mes cils*, 1948 ; *Bleu si bleu*, 1948 ; *L'azur entier dans mes paupières*, 1948 ; *Lente nature*, 1948, et *Racines qui voient mes aïeux*, 1948.

Le vernissage eut lieu à trois heures de l'après-midi³⁰. Curieusement, comme si quelqu'un s'était posté à la porte ou s'était donné la peine de recopier toutes les signatures au cahier des visiteurs, les journaux nous ont conservé leurs noms³¹. En plus d'Henri Tranquille, propriétaire de la librairie, et de ses deux commis libraires, Jean-Paul Mousseau et l'écrivain Jean-Jules Richard, il y avait les membres du groupe automatiste et leurs proches : René Hamelin, époux de l'artiste, M^{me} Gauvreau et ses fils, Pierre et Claude, Muriel Guilbault et sa sœur Denise (Dyne Mousso), Borduas, Jean LeFebure, Françoise Sullivan, Maurice Perron, Robert Blair, Yves Lasnier, Jacques et Guy Viau, Serge Phénix... Des journalistes, des écrivains et des critiques d'art : Guy Jasmin, Renée Normand, René Chicoine, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe, Raymond-Marie Léger, Jacques Ferron, le frère de l'artiste, Adrien Robitaille, Pierre Saint-Germain, Charles Doyon, Rolland Boulanger, Maurice Huot, Adèle Lauzon... D'autres personnages, que nous ne sommes pas arrivé à identifier : Thérèse Thiboutot, Anita Derome, Marie Tétrault, Pierre Gascon, le Dr R. Marcil, Claude Aubry, Raymond Perron, Wilfrid Plante et Andrew Lukachko.

27. Qui était déclaré faire partie de la collection de Jean-Paul Mousseau !

28. « Coll. G. Barette. »

29. Reproduit dans *Refus global*.

30. Anonyme, « M^{me} Ferron-Hamelin », *La Presse*, 15 janvier 1949, p. 49.

31. Anonyme, « Réceptions », *La Presse*, 18 janvier 1949, p. 5 ou p. 13, selon les éditions ; anonyme, « Chez Tranquille », *Le Devoir*, 18 janvier 1949, p. 5 ; anonyme, « Prévernissage chez Tranquille », *Le Canada*, 19 janvier 1949, p. 6 ; anonyme, « Prévernissage chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 19 janvier 1949, p. 12.

La plupart des journalistes présents tinrent à couvrir l'événement. Il y avait deux pièges à éviter : achopper sur le caractère abstrait ou automatiste des œuvres ou faire preuve de sexisme en s'attardant sur le caractère féminin de la présentation. Bien peu surent éviter l'un ou l'autre. En général, la critique fut hostile à Ferron. Ce qu'on n'osait pas reprocher à Borduas, on ne se gênait pas d'en accabler les disciples.

« Signataire de *Refus global* », M^{me} Ferron ne pouvait faire une peinture qui s'adressât « à un public borné », déclarait tout d'abord Rolland Boulanger. Cette entrée en matière qui aurait pu faire attendre un effort de compréhension de la part de ce critique donnait le change puisque, aussitôt après, il se déclarait « avec le bon peuple de ceux qui ne comprendront désormais plus rien » au surréalisme des « peintres du groupe de Saint-Hilaire³² ». Rolland Boulanger avait-il été échaudé par les automatistes depuis ses dénonciations de *Refus global*? Était-il muselé par la direction du journal? Quelle qu'ait été la raison, il rejoignait le camp des critiques hostiles aux automatistes.

Le critique de *La Presse* n'avait pas daigné signer. Il est vrai qu'il n'avait pas grand-chose à dire. On croit reconnaître le style de François Rinfret :

Elle [...] pousse les principes surréalistes jusqu'à leurs dernières conséquences. Si l'on peut encore, dans quelques toiles, reconnaître certaines formes, dans d'autres, tout disparaît dans le bleu sombre ou le noir. Les titres de quelques œuvres peuvent guider l'imagination du spectateur ; celui-ci doit pour la plupart du temps rester devant la peinture seule et se débrouiller sans aucun commentaire³³.

On perpétue la confusion entre surréalisme et abstraction, en commettant une injustice à l'égard de l'artiste, qui s'était tout de même donné la peine de titrer tous ses tableaux.

Adrien Robitaille qui, on l'a vu, était avec son confrère Boulanger au vernissage, en profita pour « prendre position » contre « l'école moderniste en peinture ». Il lui reprochait son élitisme : « ... nous trouverons toujours pauvre l'artiste qui n'est pas capable de produire une œuvre pouvant atteindre, par-dessus les critiques patentés, la grande masse populaire et l'émouvoir elle aussi. » Comme souvent chez les critiques

32. Rolland Boulanger, « Ferron-Hamelin chez Tranquille », *Montréal-Matin*, 17 janvier 1949, p. 7.

33. Anonyme, « Les peintures de M^{me} Ferron-Hamelin », *La Presse*, 18 janvier 1949, p. 4.

hostiles, c'est chez Adrien Robitaille qu'on trouve les rares bribes de description des tableaux, qu'il veut pourtant dénigrer :

Nous ne distinguons guère, dans cette vingtaine de toiles, que *Vers la lumière* et *Tissus aquatiques* qui soient admissibles.

Tout le reste est saisi dans la même tonalité noirâtre où il est bien difficile de distinguer quelques lignes. Encore si les seules oppositions de couleur sauvaient ces tableaux ; mais on n'a pas cherché à jouer de cette corde. Ce n'est même pas du travail selon le clair-obscur cher à Rembrandt [...].

Qu'on nous trouve rétrograde tant qu'on voudra ! Nous n'admettrons jamais qu'on sacrifie ainsi complètement la ligne à la couleur, et celle-ci à la blague !

On mesure l'effet qu'un champ monochrome et sombre pouvait faire sur des spectateurs comme Boulanger ou Robitaille, ce dernier se réclamant encore de Rembrandt en plein *xx^e* siècle et de ce qu'il appelait, plus loin dans son article, la « technique » au sens artisanal du terme. Il croyait que l'abandon de la ligne, entendez des contours précis chez Ferron, était le signe d'une incapacité à « représenter » :

Or, de technique, ici comme chez tous les partisans du surréalisme, nous n'en avons point vu... C'est peut-être du refus de la technique que voulaient d'abord parler les signataires du *Refus global*... Ils nous permettront de leur refuser à leur tour tout intérêt³⁴.

Maurice Huot, également présent au vernissage, se voulait moins négatif mais, complètement dépassé par l'exposition Ferron, il avouait que sa « tolérance [fut] étirée à l'extrême », à cette exposition où les « couleurs sombres » et les titres bizarres l'avaient « ébahi³⁵ ».

Il n'y a guère que Charles Doyon que ces écrans sombres inspirèrent au-delà de toute mesure. S'étant mis en tête de comparer la production de Ferron-Hamelin à celles de Marian Scott et de Gordon Webber, qui exposaient ensemble au même moment, il déclarait sans ambages préférer la première aux dernières :

À cela je préfère les surfaces rêches et les à-plats de M^{me} Ferron-Hamelin, où elle étend des verts denses, des bruns sourds, des étoffes amarante,

34. Adrien Robitaille, « Prise de position. Pourquoi il ne faut rien attendre de l'école moderniste en peinture », *Le Devoir*, 20 janvier 1949.

35. Maurice Huot, « La peinture. Ferron-Hamelin », *La Patrie*, 20 janvier 1949, p. 12.

d'où émerge une flore sous-marine; quand ce n'est pas un épanouissement des racines, où se greffent de singulières inflorescences.

Que préférer de ces crépuscules tentaculaires, de ces instants de l'aube, de cet aperçu à travers les cils, de cette sourde vivisection, ou de ces formes automatistes, de ces appeaux faits de broches, de filets aux mailles entrelacées? Les toiles et les aquarelles assurément! D'aucuns voudraient plus lumineuses ces pétrographies, les infusions pourraient être plus colorées; mais puisque l'artiste a choisi de l'ombre pour établir ses voies, puisqu'elle affecte la pénombre et préfère le rêve du nyctalope à l'éblouissement de l'or, doit-on l'exorciser³⁶?

Qu'Adrien Robitaille en prenne pour son rhume! Relevons par ailleurs que Doyon préférerait de beaucoup la peinture de Ferron à sa sculpture. Les « formes » en filets de broche sont rejetées en faveur des toiles et des aquarelles.

Le dernier article suscité par l'exposition pose un autre problème. Aucun des commentateurs, positifs comme négatifs, ne s'étaient le moins du monde attardé au fait que l'artiste était une femme. On l'avait condamnée ou louée pour ses œuvres sur la seule foi de celles-ci et des réactions qu'elles avaient provoquées chez le critique. Avec l'article de Raymond-Marie Léger dans *Le Quartier latin*, nous avons le paradoxe d'un article favorable à Ferron, mais agaçant de remarques sexistes et de sottise machiste. « D'une simplicité étonnante, parce que rare chez la femme, peu bavarde (ce qui n'est certes pas pour me déplaire) M^{me} Ferron-Hamelin ne sait être qu'elle-même, ce qui est déjà beaucoup. » Pour ne citer qu'une des perles de ce genre que l'on peut remarquer dans cet article très bavard et tarabiscoté. Le lecteur en veut une autre? Faisant le tour de l'exposition avec l'artiste, l'auteur s'étonne de son manque total de complaisance « qui, d'ordinaire, est le privilège de certains hommes ». Bref, Ferron épate par ses qualités d'homme!

Et pourtant, notre auteur — serait-il complaisant? — s'ingénie plus loin à définir ce qui lui paraît de proprement féminin dans les œuvres exposées de Ferron.

Une intuition peu commune qui unifie chacune de ses toiles et la fait « toucher » juste, créer une impression fixe et profonde; une certaine spontanéité à se livrer qui fait plus violente l'émotion ressentie, sans toutefois pour cela en diminuer la qualité et la résonance; enfin, et

36. Charles Doyon, « Débats et expositions », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 28 janvier 1949.

partout, une discrétion à peine sentie, mais non moins réelle, dans l'exécution. Voilà, me semble-t-il ce que l'on pourrait appeler la partie de la femme dans l'œuvre de l'artiste.

On aura reconnu la triade: intuition, promptitude à se livrer et discrétion. Entendez que nous sommes loin de la raison, de la prudence et de l'affirmation de soi qui, comme chacun le sait, sont des qualités masculines.

Ne retenons en fait de cet article que les propos de Ferron qu'on y rapporte, en souhaitant qu'ils n'aient pas été trop déformés par le raisonnable, prudent et peu discret Raymond-Marie Léger :

« Il n'est évidemment plus question ici de peinture figurative, précise M^{me} Ferron-Hamelin. C'est pour moi une vieille chose que j'ai oubliée dans quelque corridor de l'académique École des beaux-arts de Québec. Car j'ai dû subir, moi aussi, comme tous les rapins, je pense, l'enseignement officiel. Mais, même alors, je cherchais à me dégager, inconsciemment sans doute, à me trouver une formule personnelle. Il faut échapper à tout prix, voyez-vous, aux rets de l'enseignement traditionnel. Il est statique et froid. C'est, somme toute, "une passion inutile", dirait Sartre. »

À une remarque de son interlocuteur sur une certaine parenté de ses tableaux avec *Signes cabalistiques* de Borduas, que Raymond-Marie Léger avait probablement vu dans la chambre de M. Fillion, p.s.s., au Collège Grasset, elle répond en avouant préférer Borduas à tout autre peintre canadien :

« Pellan, poursuit-elle, m'a toujours laissée indifférente, n'a pas su m'émouvoir. Cela tient, je pense, à un trop grand souci, chez lui, de la perfection plastique, à une contrainte dans l'expression qui donne à ses toiles un ton de froide rigidité, débilitant par là même leur puissance émotive. »

Parmi les peintres français, elle choisit le douanier Rousseau, Cézannes [sic] et Paul Cley [sic]³⁷.

Ces fautes d'orthographe en disent long sur la culture de l'époque. Pourtant, on parlait de Klee dans les journaux depuis 1940, à l'occasion de la grande exposition Pellan à son retour d'Europe, et de Cézanne, depuis plus longtemps encore.

37. Raymond-Marie Léger, « Exposition Ferron-Hamelin », *Le Quartier latin*, 28 janvier 1949, p. 4.

PARIS

Riopelle

« À Paris, les Riopelle logent d'abord dans un hôtel du Quartier latin, rue Monsieur-le-Prince, puis s'installent le 21 janvier en banlieue de Paris, à Bois-Colombes, au 23, rue Henry-Litolff, où naîtra en juin leur deuxième fille, Sylvie. Ils y demeurèrent jusqu'en décembre³⁸... » Riopelle était donc sur place pour assister, le 11 mars 1949, à une lecture de textes inédits d'Artaud, décédé le 4 mars 1948, par Gérard Philippe³⁹.

Mais de loin, l'événement le plus important en ce qui concerne Riopelle à Paris fut son exposition particulière, intitulée simplement *Exposition Riopelle*, présentée du 23 mars au 23 avril 1949, à La Dragonne, Galerie Nina Dausset, 19, rue du Dragon, Paris, VI^e. Au dire de Georges Mathieu, cette galerie venait d'ouvrir ses portes l'année précédente⁴⁰. Surtout, c'est l'endroit qui hébergeait *Solution surréaliste*. Comme nous l'apprend Henri Jones, *Solution surréaliste* était un centre de coordination surréaliste qui élut domicile à l'automne 1948 à la galerie La Dragonne. Les auteurs de manuscrits, dessins ou autres y étaient reçus chaque mercredi en fin d'après-midi. Tout ce qui se passa là devait être consigné dans un registre et le courrier conservé. « Je suppose que le dossier fait partie des affaires de Breton⁴¹. » C'est pour cette raison que Jean-Louis Bédouin a pu écrire : « C'est ainsi [...] que *Solution surréaliste* expose, en mars-avril 1949, les premières toiles d'un jeune Canadien : Jean-Paul Riopelle⁴². »

C'était bien la première exposition personnelle de Riopelle à Paris, mais il était loin d'y exposer ses premières œuvres. Bien plus, il y exposait aussi des aquarelles. Dans la mesure où l'on peut en reconstituer la liste à partir des reproductions du petit catalogue publié à cette occasion, Riopelle y avait : *Versombreuse*⁴³, une décalcomanie ; *Cité sans paroles*⁴⁴,

38. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 58.

39. *Ibid.*

40. Georges Mathieu, *De la révolte à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68.

41. Henri Jones, *Le surréalisme ignoré : avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969, p. 116.

42. Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme : 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, p. 149.

43. Huile, 27 cm x 23 cm, mais qui se présente plutôt comme une décalcomanie, reproduite en couleurs dans Guy Robert, ouvr. cité, p. 37 sous le titre *Gitane*, 1946, décalcomanie, 28 cm x 22 cm.

44. Aquarelle, 26 cm x 35 cm. s.d.h.g. : « Riopelle 49 ».

une aquarelle dans l'esprit de la couverture de *Refus global*; *Plan de la terre sur terre*⁴⁵, dans l'esprit de *Hochelaga*; *Entre les quatre murs du vent, j'écoute*⁴⁶, et *Les tigres automatiques qui dormaient sur les vagues*⁴⁷, aquarelle également dans l'esprit de la couverture de *Refus global*, toutes reproduites au catalogue. Il va sans dire que cette liste n'est probablement pas exhaustive.

Quoi qu'il en soit, ce choix d'œuvres permet au moins d'avancer que Riopelle y révélait quatre facettes de sa production de l'époque: 1) la décalcomanie; 2) les aquarelles arachnéennes dans l'esprit de celle qui orne la couverture de *Refus global*; 3) des huiles relativement organisées selon une grille verticale/horizontale avec de nombreuses coulures apparentes; 4) des huiles beaucoup plus spontanées où des coups de spatule en demi-cercle viennent zébrer l'espace et dont *Le perroquet vert*, 1949, au Musée du Québec, pourrait donner une idée.

La décalcomanie est évidemment un procédé surréaliste décrit dès 1936 par Breton à propos de l'œuvre d'Oscar Dominguez:

Pour ouvrir à volonté sa fenêtre sur les plus beaux paysages du monde et d'ailleurs.

Étendez au moyen d'un large pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez du revers de la main une pression moyenne. Soulevez sans hâte par son bord supérieur cette seconde feuille à la manière dont on procède pour la décalcomanie, quitte à la réappliquer et à la soulever de nouveau jusqu'à un séchage à peu près complet. Ce que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïaque de Vinci, mais c'est ce mur porté à sa perfection. Qu'il vous suffise, par exemple, d'intituler l'image obtenue en fonction de ce que vous y découvrez avec quelque recul pour être sûr de vous être exprimé de la manière la plus personnelle et la plus valable⁴⁸.

L'allusion au «vieux mur de Léonard» permet d'établir un lien avec Borduas. On a vu qu'il avait lu cet article de Breton, puisqu'il le cite dans sa conférence *Manières de goûter une œuvre d'art*. D'ailleurs, la décalcomanie est aussi mentionnée dans le communiqué de presse annonçant

45. Huile, 81 cm x 100 cm.

46. Huile, 76 cm x 92 cm, qui avait été reproduite dans *Refus global*, pl. VIII, où on lui donne 30 po x 36 po comme dimensions.

47. Aquarelle, 30 cm x 41 cm.

48. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 129.

la première exposition automatiste, rue Amherst, comme l'une des formes de l'automatisme.

Les aquarelles dans l'esprit de la couverture de *Refus global* semblent prendre le contre-pied de la formule automatiste de Borduas où des objets se détachent sur un fond qui recule à l'infini. D'une part, les objets sont remplacés par une sorte de filet de lignes aux mailles ajourées et irrégulières et, d'autre part, il serait difficile de caractériser les fonds de Riopelle comme reculant à l'infini. Les taches de couleur dont il remplit sa feuille avant d'y tracer ses lignes à l'encre de Chine jouent bien le rôle de fond coloré par rapport aux lignes, mais leur situation spatiale est plus ambiguë que chez Borduas.

Les huiles, dont *Hochelaga* pourrait être le prototype, sont beaucoup plus construites. La présence d'une grille s'y fait nettement sentir et par voie de conséquence, la bidimensionnalité est plus forte que dans les travaux précédents. Comme ces toiles ont été peintes sur chevalet, à la verticale, les coulures y sont nombreuses. Elles auraient pu être évitées en épaississant le médium à peindre. Riopelle a préféré les laisser apparentes, peut-être à l'instar de Miró, pour introduire un élément de hasard dans des compositions par ailleurs quasi géométriques.

Enfin, des huiles comme *Le perroquet vert* font une grande place à la spontanéité du geste, un peu à la manière de *Eyes in the Heat I*, 1947, de Jackson Pollock. La surface est couverte de la trace recourbée du même geste, maintes fois répété en couleurs différentes.

Élisa, André Breton et Benjamin Péret préfacent le catalogue. On a cru qu'il y avait quelque problème à ce que Breton cautionne une exposition de Riopelle. Mais Breton a toujours défendu l'automatisme comme le « moyen qui a livré au surréalisme tous les autres⁴⁹ », précisément parce qu'il n'était qu'un *moyen*, au même titre que la « fixation dite en trompe-l'œil (et c'est là sa faiblesse) des images du rêve », d'atteindre ce qu'il appelait le « champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie)⁵⁰ ». C'est à ce niveau que se faisait la *réconciliation* de la réalité extérieure et de la réalité psychique, « soumise au seul principe du plaisir ». L'automatisme ne saurait livrer autre chose qu'un foisonnement d'images ou, quand il s'agit d'œuvres

49. André Breton, « Comète surréaliste », dans *La clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 101.

50. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme (1941) », *Le surréalisme et la peinture*, ouvr. cité, 1965, p. 70.

aussi abstraites que celles de Riopelle, que le support à toutes les projections possibles du spectateur. C'est bien ce qu'implique le court texte intitulé *Aparté entre Élixa, André Breton et Benjamin Péret* qui sert de préface au catalogue et où foisonnent ces lectures projectives des tableaux de Riopelle :

B. P. — Pour moi, Riopelle est le nuage qui sert de parachute à la carcasse de fer d'un immeuble toujours en construction.

É. — Pour moi, c'est le mouvement des ports avec le bruit des grues et l'odeur du goudron.

A. B. — Pour moi, c'est l'art d'un trappeur supérieur. Des pièges à la fois pour les bêtes des terriers et pour celles de la nuagerie, comme disait Germain Nouveau. Ce qui me concilie l'idée de piège, que j'aime modérément, c'est que ce sont aussi des pièges pour des pièges. Une fois ces pièges piégés, un haut degré de liberté est atteint.

É. — Le port, non je ne suis pas sûre, plutôt la mine.

B. P. — Il y a aussi une fête pour l'inachevé, un inachevé qui serait définitif. Le vent qui se lève d'un coin de l'horizon ne le dissipera pas ; au contraire c'est lui, le toujours perfectible en fonction du désir, qui brisera le vent.

A. B. — Je ne suis pas près d'oublier ces maisons canadiennes dans la vallée. Elles sont de ce bois gris perle que la mer rejette sur les plages. Il y a toujours une cascade toute proche et dans les voix qui parviennent comme dans la voix de notre ami Riopelle il y a ces beaux plis du vent qui se font et se défont.

B. P. — Mais pas de maisons sans araignées. Celles de Riopelle ressemblent à la mouche de fer qu'un certain évêque de Naples inventa, dit-on, pour chasser toutes les mouches de la ville.

É. — Je vois un lit qui arrive en volant, il entraîne tout un intérieur emporté par l'ouragan avec une robe de femme, un pot de fleurs. On dirait que cela va se précipiter dans les lacs.

A. B. — Hier, en m'éveillant, comme j'avais un peu songé la veille au soir à Riopelle, j'ai saisi au vol cette phrase qui me l'exprime mieux que toute autre : « Elle aime son ami et les lacs sombres. » Elle, je ne sais qui elle était, très belle, mais son ami c'était bien lui.

B. P. — À coup sûr, l'aurore boréale, ce tremblement de nuage, commence son chahut de jambes de flammes et de jupes en fleurs. Elle va bientôt dominer toute la scène où Riopelle vit comme un cri de mouette.

A. B. — Toutes les rosaces de cathédrales volent joyeusement en éclats. L'air est sur le point de fleurir. L'amour a tout poncé de sa pierre de foudre.

B. P. — Tais-toi, j'aperçois le noir sale d'un curé étendu au détour du chemin comme un cadavre oublié.

É. — On est encore dans les fjords mais c'est l'instant même où tout s'ouvre en éventail sur l'Arctique.

A. B. — Les Indiens, s'ils pouvaient venir regarder, seraient de nouveau chez eux.

B. P. — Ils viendraient d'aussi loin que possible apportant leurs étoiles de dents de fauves et les fleuves de leurs colliers arrachés aux plus somptueux oiseaux de la savane.

É. — L'amanite phalloïde, gigantesque comme elle est là-bas, passe lentement parmi les feuilles d'automne.

B. P. — Tout chez Riopelle s'éclaire du soleil des grands bois où les feuilles tombent comme un biscuit de neige trempé dans le xérès.

Comme l'a bien marqué Sylvain Lecombre à propos de ce texte, Benjamin Péret, Éliisa et André Breton s'en remettent « pour parler de la peinture à cette paraphrase poétique qui n'accorde que peu de place à une analyse des constituants plastiques de l'œuvre. Ils ne parlent pas des tableaux mais à partir d'eux, accumulant parallèlement à eux des images très précises comme s'ils considéraient que la peinture est une forme de poésie visuelle ». Lecombre poursuit :

Or, que peint Riopelle en 1949 ? Des chaos de peinture en totale correspondance avec les écrits de Dubuffet de 1946, sans même aucune trace d'un « bestiaire » ou d'un « univers » biologique fréquent dans la peinture dite surréaliste et qu'on remarque encore dans les tableaux qu'Hantaï expose à l'Étoile scellée en 1953. Tout l'espace du tableau est ici livré au mode d'être physique de la peinture qui, épaisse et massive, dégouline en pluie, en taches, en gifles⁵¹.

Il y aurait à nuancer ce jugement. On l'a vu, tout dans la peinture de Riopelle ne relève pas du chaos et n'avait certainement pas les intentions subversives et anticulturelles que le matérialisme de Dubuffet recelait, même à l'époque. Traitée comme l'avaient fait les Breton et Péret, la

51. Sylvain Lecombre, « Vivre une peinture sans tradition », *Paris-Paris*, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 218.

peinture de Riopelle devenait une sorte d'écran paranoïaque sur lequel il était loisible à chacun de projeter ses propres contenus inconscients. Il est vrai que, dans ce cas, ceux qui « déliraient » ainsi devant les tableaux étaient de grands poètes. Mais, précisément, leur pyrotechnique verbale faisait oublier les tableaux plutôt que les servir.

On aurait tort cependant de considérer *Aparté* comme un jeu innocent d'associations libres. On l'aura peut-être remarqué, des trois vaticinateurs, c'est Breton qui insistait sur le caractère « canadien » de Riopelle. Il le présentait comme un « trappeur supérieur » — le mot fera fortune en France et sera repris par Georges Duthuit, comme nous le verrons. Il évoquait son accent, les maisons « gris perle » de la Gaspésie, les « lacs sombres » du nord de Montréal. C'était encore lui qui déclarait que des « Indiens s'ils pouvaient venir regarder seraient de nouveau chez eux ». Il ne manquait que les « grands bois », dont Benjamin Péret se chargea. Ces thèmes résumeront, presque à eux seuls et pour longtemps, une certaine fortune critique de Riopelle en France.

Insister sur le côté « canadien » de Riopelle, comme Breton le faisait dans *Aparté*, n'était peut-être pas aussi flatteur qu'on l'imaginait de l'autre côté de l'océan. Sous la plume de Breton se souvenant de son passage au Québec, il ne pouvait pas ne pas entrer une forte dose de condescendance et d'ironie dans une caractérisation de ce genre. Ou fallait-il faire de Riopelle un cas d'espèce parce que, à l'instar de ses compatriotes qui venaient de débarquer en Normandie, il avait rétabli « un contact vital » avec la France « manquant depuis près de deux siècles » à ses compatriotes ? Considéré comme un « trappeur » (« supérieur » il est vrai), qu'était-il sinon une curiosité — on aime toujours beaucoup les Sauvages à Paris —, une sorte d'homme naturel égaré dans la civilisation ?

Quand, douze ans après l'événement, un surréaliste de stricte observance comme Jean-Louis Bédouin reviendra sur « le bref passage d'un Riopelle dans le surréalisme », il aura tendance à en minimiser l'importance, voire à dire que Riopelle s'y était fourvoyé :

Rien, dans les recherches encore fort hésitantes auxquelles il [Riopelle] se livre, ne s'impose d'évidence comme surréaliste. Mais sa méthode de travail, qui doit tout à l'automatisme ainsi qu'au hasard, permet de croire à son étroite parenté d'esprit avec le surréalisme. Que la poésie puisse trouver son compte aux résultats obtenus par Riopelle et qui rappellent ceux de l'abstractivisme non géométrique, c'est ce que prouve l'*Aparté* entre Élisabeth Breton, André Breton et Benjamin Péret qui sert d'introduction au catalogue de l'exposition. Mais peut-être cela

tient-il surtout à ce que aux yeux des poètes il n'y a rien d'« abstrait », rien en tout cas qui ne soit susceptible d'être valorisé d'un point de vue lyrique ? À cet égard, l'*Aparté* en question expliciterait, avant la lettre, le contenu de cette abstraction lyrique dont la formule apparaîtra un peu plus tard.

C'est une constante du discours surréaliste d'avoir rapetissé l'originalité du mouvement d'abstraction lyrique en France en en faisant une variante non géométrique de l'art abstrait et d'avoir assimilé ses méthodes à des procédés surréalistes. Par contre, il ne fait pas de doute que Bédouin a raison en parlant du fourvoiement de Riopelle dans le surréalisme. Le sentiment d'une spécificité automatiste était déjà très fort au Québec, avant même le départ définitif de Riopelle pour la France. Que l'on se souvienne du débat autour du texte de Borduas, *En regard du surréalisme actuel*, publié dans *Refus global*. Aussi bien, le passage de Riopelle chez les surréalistes français d'après-guerre sera de courte durée :

Le bref passage d'un Riopelle dans le surréalisme n'a d'ailleurs de signification que toute relative. [...] Sur la voie de l'automatisme graphique, les « abstraits lyriques » devaient en effet découvrir très tôt « cette sorte d'autonomie de la matière picturale qui crée à elle seule le tableau », selon l'expression de José Pierre (*Le surréalisme et la peinture depuis 1938*). Mais ce qui n'est que la conséquence des inventions techniques du surréalisme, lesquelles ne sont d'ailleurs que l'expression, dans le domaine plastique, d'une liberté toujours plus avide d'elle-même, deviendra pour ces peintres une fin en soi. Éblouis par le volcanisme des couleurs, ils se croiront parvenus de l'autre côté du miroir, alors qu'ils en auront seulement brouillé le tain. Du coup, comment pourraient-ils se refuser à jouer le petit jeu que la société leur imposera ? L'abstraction lyrique constitue en peinture un dérivé du surréalisme. Celui-ci peut y retrouver à perte de vue ses propres techniques, mais l'esprit qui l'anime en est absent. Il serait inexact de prétendre qu'il s'agisse d'un surréalisme détourné de ses fins. Il s'agit plutôt d'un rejet qui, faute de terrain approprié, n'a pu donner qu'une plante dénaturée⁵².

Riopelle sert ici de prétexte à un règlement de comptes avec l'abstraction lyrique et avec Georges Mathieu. Présenté comme un « jeune Canadien », encore « hésitant » sur la voie à suivre, n'ayant compris que la « méthode » du surréalisme et non son « esprit », Riopelle devient une cible facile. Et pour compléter le couple esprit-matière, on fait appel à

52. Jean-Louis Bédouin, ouvr. cité, p. 149 -151.

José Pierre et à cette idée saugrenue d'une « matière picturale » créant toute seule son tableau.

Mais laissons cela. Il y a plus d'intérêt d'un point de vue strictement historique à se pencher sur la réaction critique contemporaine à l'exposition de Riopelle. Son exposition fut-elle remarquée? Et si oui, par qui à Paris? En fut-il même question à Montréal?

Elle fut remarquée à Paris par deux critiques connus: Pierre Descargues et Charles Estienne. C'est peu, mais c'est déjà quelque chose. On en parla aussi à Montréal, évidemment dans une tout autre perspective.

Commençons par les réactions parisiennes et par l'article de Pierre Descargues:

André Breton, sa femme et Benjamin Péret délirent poétiquement et à cœur joie dans une plaquette à plieurs étranges et d'ailleurs fort jolies qui vous ouvre l'exposition des aquarelles et des tableaux du jeune Canadien Riopelle, abstrait passionné et par ses titres surréalistes sans doute.

Riopelle est l'artiste du hasard heureux (faites quelques taches de couleur et d'encre sur un papier, pliez en quatre et ouvrez ensuite la fleur du mystère). Il a beaucoup de recettes. Comme il a du goût, comme il ne manque pas de fougue, comme il sait diriger ses recherches sur le détail de son œuvre tout aussi bien que sur l'ensemble, ses aquarelles sont très souvent de jolies tempêtes, d'étonnantes *roses des sables*, irréelles, trouvées entre l'œil et la main, non sans bonheur.

À sa requête, la peinture à l'huile se montre rétive, les recettes, alors, se confondent avec des dégoulinades déjà trop vues un peu partout. (C'est étonnant, d'ailleurs, ce que ces provocations, troupes de choc de l'avant-garde, ont vite fait de s'émousser. On les chasse comme des mouches. Elles reviennent et vous ennuiant, sans plus. On a envie de demander autre chose.)

En résumé, exposition fort passionnante. Mais demain que fera Riopelle? Se satisfera-t-il d'être toute sa vie « le nuage qui sert de parachute à la carcasse de fer d'un immeuble toujours en construction »? La précision et le raffinement de la technique ne compensent jamais l'imprécis de l'esprit⁵³.

En somme, Descargues apprécia les œuvres sur papier, mais fut beaucoup plus réticent sur les huiles. « Fruit d'un heureux hasard », les

53. P[ierre] D[escargues], « Riopelle », *Arts*, Paris, 1^{er} avril 1949.

décalcomanies et les aquarelles lui parurent en effet assez bien venues. Mais les dégoulinades des huiles l'agacèrent, comme si c'était la chose la plus courante qui fût à Paris à l'époque. Pour Descargues, trop de choses ont été laissées au hasard des accidents de matière pour que l'on voit beaucoup les traces de l'emprise de l'esprit dans cette peinture. Il y aurait donc ici plus de recettes que d'inspiration véritable.

Charles Estienne fut beaucoup moins enthousiaste que son confrère de la revue *Arts*:

Chez Nina Dausset (Galerie La Dragonne), le Canadien RIOPELLE expose, présenté par André Breton et Benjamin Péret, des gouaches et des peintures. Ce n'est pas le seul hasard, mais un sens et un goût évident de la matière picturale qui ont conduit le peintre à d'aussi curieux résultats. Un de ces jours, Riopelle découvrira peut-être que la poésie de la peinture ne consiste pas à attendre le hasard ou à en profiter, mais à lui fixer des rendez-vous précis⁵⁴.

Une fois de plus, le thème du «hasard», qui d'ailleurs, nous le verrons, fera fortune en France à propos de Riopelle, réapparaît. C'est un thème ambigu car, d'une part, le hasard est bien la meilleure façon de nier la subjectivité et, comme tel, une technique prisée des surréalistes. Mais d'autre part, cette négation du subjectif est vue par la critique comme une renonciation de l'esprit, une absence de contrôle conscient sur l'œuvre. Certes, ce manque d'esprit, c'est bien ce que l'on peut attendre d'un «sauvage» comme Riopelle, mais on l'avertit que cela ne mène pas loin alors que, en réalité, le hasard chez Riopelle est toujours contrôlé.

À Montréal, Pierre Gauvreau s'occupa de faire connaître le succès parisien de son ami Jean-Paul. Son communiqué parut sans nom d'auteur dans *Le Canada*, sous un titre emprunté à Breton, «Les Indiens seraient chez eux⁵⁵» et dans *Le Clairon*, où il lui est dûment attribué. Nous le citerons dans cette dernière version, en tout semblable à l'autre, sauf le titre:

Jean-Paul Riopelle, dont la peinture n'avait su rencontrer dans les milieux montréalais que fréquentent les amateurs d'art dits «avancés» toute l'attention qu'elle méritait, expose en ce moment à Paris à La Dragonne, galerie Nina Dausset. C'est à La Dragonne que depuis

54. C[harles] E[stienne], «Tour d'expositions», *Combat*, Paris, 6 avril 1949, p. 4.

55. Anonyme, «Les Indiens seraient chez eux», *Le Canada*, 5 avril 1949, p. 4. Il s'agit d'une citation tronquée de l'*Aparté* des Breton et Benjamin Péret qui sert de préface au catalogue et qui est rapportée dans l'article.

quelque temps le groupe surréaliste a fait le centre de ses activités principales. Ainsi pendant un mois, du 23 mars au 23 avril, Riopelle présentera au public parisien un grand nombre de ses aquarelles et de ses huiles. On se souviendra qu'à son retour de France, il y a un an, Riopelle avait exposé plusieurs de ses aquarelles en même temps que Mousseau, dans un appartement de la rue Sherbrooke.

Un catalogue que Riopelle a dessiné présente l'exposition à l'aide de reproductions. Une préface sous forme d'APARTÉS ouvre le catalogue. Éliisa, André Breton, Benjamin Péret l'ont écrite. [Suivent quelques extraits, à preuve que le catalogue de Riopelle était déjà en main montréalaise à ce moment.] Après son exposition Riopelle présentera à la librairie La Dragonne dans une vitrine appropriée le livre de Paul-Marie Lapointe *Le vierge incendié*. Ce livre que beaucoup affirment bouleversant et créateur d'un esprit nouveau dans notre littérature semble jusqu'ici avoir dérouté la critique au point que nulle appréciation valable n'a pu être formulée à son sujet.

Pierre Gauvreau exposera également bientôt dans une différente galerie parisienne⁵⁶.

Nul n'est prophète en son pays, semble dire Pierre Gauvreau, qui, à l'instar de Borduas en 1947, entretient encore le faux espoir de voir Riopelle s'occuper de la diffusion des œuvres automatistes à Paris, tant poétiques que picturales.

Néon

À l'occasion de son exposition à la galerie de la rue du Dragon, Riopelle participa d'un dessin, en avril 1949, au n° 5 et dernier de la revue *Néon*, dont nous avons déjà parlé à quelques reprises. Ce numéro était dirigé par Jean-Louis Bédouin, André Breton, Pierre Demarne, Jindrich Heisler et Benjamin Péret. On y trouvait, en plus de celle de Riopelle, des collaborations de Roland Brudieux, Robert Crégut, Adrien Dax, Jean-Pierre Duprey, Max Ernst, Giordano Falzoni, Jean Ferry, Jacques Hérold, Gilbert Lely, Maria [Martins?], Jehan Mayoux, Nora Mitrani, Henri Pastoureau, Gaston Puel, Jean Schuster, H. Seigle et Simon Watson Taylor.

C'est peut-être à cette époque que remonte l'amitié de Riopelle pour Simon Watson Taylor, le futur traducteur de *Refus global* en anglais et qui en connut le texte par Riopelle.

56. Pierre Gauvreau, « Jean-Paul Riopelle », *Le Clairon*, Montréal, 8 avril 1949, p. 5.

Ce numéro de *Néon* annonçait que la permanence de *Solution surréaliste* passe de la Dragonne à la Hune. Mais en réalité, ce centre de coordination disparaîtra à son tour bientôt après⁵⁷.

Signalons, pour être complet, la dernière participation de Riopelle à une prise de position surréaliste. Il s'agit d'une déclaration rédigée, semble-t-il, par Jean-Louis Bédouin et publiée dans *Le Libertaire*, le 17 juin 1949, signée de son auteur, de Jean Bergstrasser, de Jean Schuster, de Jean Suquet et de Jean-Paul Riopelle. On avait présenté aux *Actualités* une séquence particulièrement choquante montrant des policiers de Tchang Kai-shek exécutant cinq communistes aux mains liées derrière le dos à coups de pistolet dans la nuque, tout ceci au milieu d'une foule houleuse dont il était impossible de savoir si elle sympathisait avec les exécuteurs ou les exécutés. Ces événements se situaient peu avant la chute de Shangai entre les mains de l'armée rouge de Mao Tsé-toung. La presse française, tant de gauche que de droite, s'indigna de ces images, *Le Figaro* allant jusqu'à publier une enquête à ce propos et tout le monde s'accordant pour flétrir pareilles « exhibitions ». Il y avait bien quelque hypocrisie à cette indignation et c'est elle que *Actualités et atrocités* (le titre que donna le journal à la déclaration des surréalistes) entendait dénoncer :

Nous ne voyons pas de différence entre un canon qui tire et un canon qui ne tire pas. Alors que les *Actualités* nous submergent chaque semaine de parades militaires, de cercueils sur affûts, de drapeaux salués de salves, pour une fois que certaines de ces armes répondent à leur destination véritable, une indignation générale saisit la presse.

Nous sommes quelques-uns à n'avoir jamais perdu de vue, derrière les uniformes et les décorations, le cadavre à venir de l'Indochinois, du Nègre, ou le nôtre propre.

Nous ne voyons donc pas les raisons qui autoriseraient « l'escamotage » de cette réalité, si horrible fût-elle, sur l'écran, alors qu'elle est la réalité quotidienne dans les prisons et les camps de toute sorte, mais dérobée avec sollicitude aux regards du spectateur.

Notre seul dégoût est d'entendre hypocritement qualifier cette « justice » d'orientale — dans certains commentaires qui accompagnent les séquences — alors qu'en fait elle est celle de tous les États.

57. Henri Jones, *Le surréalisme ignoré...*, ouvr. cité, p. 120-121.

On explique par la date — en juin, tout le monde aurait déjà été en vacances à Paris? — le peu de signataires de cette déclaration somme toute très cohérente avec les positions antimilitaristes du surréalisme⁵⁸.

MONTREAL

66^e Salon du printemps

Il nous faut revenir à Montréal car, pour le reste de l'année 1949, c'est là que vont se dérouler exclusivement les événements automatistes. À s'en tenir à l'ordre chronologique, il faut signaler tout d'abord la participation du groupe, du 20 avril au 15 mai 1949, au 66^e Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal. La protestation de l'année précédente avait porté fruit. Le directeur, Robert Tylor Davis, avait compris le message. On s'empresse de s'en féliciter. Un peu trop vite, comme nous le verrons :

... les artistes qui jusqu'ici refusaient net de se présenter semblent définitivement conquis par le changement d'attitude : l'exposition n'en prend que plus de valeur. La présence même des automatistes n'est plus un sujet de controverse ; elle consacre plutôt un esprit d'acceptation dont personne ne s'étonnera, bien qu'il soit amusant de voir les ci-devant révolutionnaires promus bourgeois pour la circonstance⁵⁹.

Le jury moderne cette année-là était formé de John Lyman, de Marian Dale Scott et de Guy Viau. C'est Borduas qui remporta le prix Jessie Dow pour son tableau *Réunion de trophées* et c'est Serge Phénix, l'un de ses élèves de l'École du meuble, qui gagna le prix d'aquarelle⁶⁰. Comme l'indique le catalogue, Mousseau y avait deux huiles : *Marchant*

58. Voir José Pierre, *ouvr. cité*, p. 45 et 328.

59. Renée Normand, « Les arts », *Le Canada*, 25 avril 1949, p. 14.

60. Anonyme, « Borduas, premier prix », *Le Canada*, 25 avril 1949, p. 4 ; anonyme, « Prix de peinture à M. Paul-Émile Borduas de Saint-Hilaire », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 29 avril 1949, p. 1 ; anonyme, « Il paraît que ça se sent », *Le Petit Journal*, 1^{er} mai 1949, p. 47 qui reproduit *Réunion de trophées* de Paul-Émile Borduas ; voir à ce propos la lettre à la rédaction de Roland Giguère, « *Réunion des trophées* grandeur nature », *Le Petit Journal*, 15 mai 1949, p. 58, protestant contre cette façon de présenter le tableau de Borduas ; anonyme, « Paul-Émile Borduas Wins a First Prize at Spring Exhibition in Montreal », *Canadian Art*, vol. VI, n° 4, été 1949, p. 177.

sur toi, eau nette et Jet fuligineux sur noir torturé. Ce devaient être des œuvres de grandes dimensions si l'on en juge par le prix demandé au catalogue (300 \$). Barbeau y avait aussi deux huiles: *Soupir dans le trébuchard pittoresque des alentours poudres* et *Une maîtresse cajole un arc-en-ciel*. Riopelle exposait quant à lui une huile intitulée *Propagation de Zarathoustra* et Pierre Gauvreau, *L'ascenseur d'Ubu*.

On aurait pu craindre que la critique, obnubilée par le fait que Borduas avait gagné le prix Jessie Dow cette année-là, donc un an après la publication de *Refus global*, négligeât les jeunes et ne parlât guère que de leur maître. Il n'en fut rien. Certes, Renée Normand mentionne le prix de Borduas :

Le premier prix du Salon du printemps va à un artiste qui a été la victime d'une odieuse brimade officielle l'automne dernier lorsque des politiciens de l'Union nationale sont intervenus à l'École du meuble pour priver M. Borduas, qui y était professeur depuis onze ans, de son gagne-pain et du gagne-pain de ses trois enfants. Raison de plus pour applaudir.

Mais elle mentionne aussi quelques-uns de ses élèves :

De ses élèves, Gauvreau et Mousseau sont les plus distinctement personnels — surtout le premier qui semble se détacher sensiblement de la voie sacrée pour achever un résultat qu'on voudrait voir le second atteindre aussi; tous deux ont un talent magnifique, auquel il ne manque peut-être que la maturité⁶¹.

Ni Barbeau ni Riopelle ne sont nommés. Rolland Boulanger fut plus disert. Il est vrai qu'il avait des aveux à faire. Il consacra tout de même un long paragraphe à Borduas et quelques lignes à ses « disciples ».

Après avoir longuement critiqué au deux sens du mot le *Refus global* de Borduas, pour des idées qui ont peu de relation directe avec son art, des raisons d'ordre « politique » m'ont imposé « silence » quand j'aurais eu la rare occasion dans le temps d'appuyer sur un point certaines de ses revendications; les circonstances sont connues. J'appartenais à ce moment-là à un journal du matin⁶² où, surtout en matière de « critiques » — *experto crede Roberto* —, on n'est pas trop libéral au sujet de l'exposition des idées personnelles.

61. Renée Normand, art. cité, p. 14.

62. Le *Montréal-Matin*, organe officiel de l'Union nationale, le parti de Maurice Duplessis.

On aurait pu, à l'occasion d'un article ostracisé lui-même, savoir l'admiration que j'ai toujours portée à Borduas-peintre, même si je n'ai jamais pris au sérieux ses positions philosophicosociales et areligieuses. J'en profite, en retard de six mois, pour rendre publiquement hommage aux qualités de peintre qu'il est et dont j'avais eu plus d'une fois l'occasion d'admirer, en 1942, à l'Ermitage notamment, les qualités intrinsèques d'un art personnel.

[...] Il n'est pas question de savoir si une toile de Borduas nous révèle un homme engagé ou non dans la « Révolution surréaliste » ou dans « le surréalisme au service de la révolution » ; il suffit qu'elle ait la vertu qui, par accident, satisfait d'un même coup toutes les facultés appétitives et contemplatives de l'humain face au tableau dès qu'il l'aperçoit.

[...] À côté de Borduas, qui, quoi? Mousseau? Peut-être, sans être du même ordre: et ce n'est d'ailleurs pas pour nuire à Mousseau, encore qu'il n'ait pas la taille de celui qui fut son maître et qui demeure son ami. J'ai déjà longuement écrit sur Mousseau, l'espace aujourd'hui me manque. D'un mot, sa peinture a des qualités réelles que tous les yeux ne voient pas: elle est saine. [...] Je me réserve l'avenir pour causer de Riopelle⁶³.

Doyon aussi y alla d'un paragraphe sur les automatistes:

Parmi le groupe des automatistes et se détachant de leur environnement, deux huiles étincelantes de Mousseau, une pourpre composition de P. Gauvreau: *L'ascension d'Ubu* [sic]. Riopelle avec une construction impulsive et deux huiles de Barbeau complètent l'indice surrationnel⁶⁴.

Même la revue *Canadian Art* saluera la présence du groupe automate à ce salon:

Même le plus distrait des spectateurs n'aura aucune peine, cette année, à dire quelles pièces du Salon annuel du printemps, tenu au Musée des beaux-arts de Montréal, a été consacrée à l'art « académique » ou à la peinture « moderne ». Le jury II (il y a toujours deux jurys au Salon) a accepté d'accrocher un bon nombre d'œuvres expérimentales et controversées du groupe canadien-français « automate »⁶⁵.

63. Rolland Boulanger, « Modernes et officiels au 66^e Salon », *Notre temps*, 7 mai 1949, p. 4.

64. Charles Doyon, « Le 66^e Salon du printemps », *Le Clairon*, 20 mai 1949, p. 4.

65. Anonyme, « Paul-Emile Borduas Wins a First Prize at Spring Exhibition in Montreal », *Canadian Art*, vol IV, n° 4, été 1949, p. 177.

Il y eut tout de même des critiques négatives. Comme d'habitude depuis qu'il avait confié sa chronique à Jacques Delisle, *Le Devoir* imprima des sottises. Mais un certain Roger Viau, publia dans *Amérique française*, qui décidément devenait de plus en plus une revue réactionnaire (on venait d'y lire la fameuse conférence de Clarence A. Gagnon sur la « vaste blague de l'art moderne »), une critique pas plus inspirée.

La chronique du *Devoir* n'était pas signée. En condamnant Borduas comme un « auteur local de barbouillages prétentieusement baptisés "surréalistes"⁶⁶ », elle révèle son auteur : Jacques Delisle, le critique des plus obtus de l'époque.

Après avoir fait l'éloge de M^{me} Louise Gadbois, de Roberts et de Muhlstock, Roger Viau, d'*Amérique française*, s'entendait avec son frère du *Devoir* pour dire que les « autres modernes sont surtout des barbouilleurs sans aucune sensibilité » :

Sans doute, lorsqu'un peintre⁶⁷ s'est creusé la tête pour trouver un titre tel que *Soupir dans le trébuchard pittoresque des alentours poudres*, l'on ne peut s'attendre après un tel effort de trouver en plus un tableau de conséquence, seul le prix de trois cent cinquante dollars est sérieux. Nous trouvons ainsi beaucoup de titres recherchés pour désigner des travaux non représentatifs, dont plusieurs sont intéressants par le jeu d'opposition de couleurs chaudes et de couleurs froides, mais n'oublions pas que c'est le début de l'art de peindre que de savoir agencer des tons qui captiveront l'œil. Il est beaucoup plus facile d'opposer des couleurs ne représentant aucun objet que de tenter de dégager à travers sa propre personnalité les secrets et la poésie d'une forme connue. Et l'on ne touche l'œil que pour rejoindre l'âme, ce que trop d'artistes oublient.

N'appréciant *Réunion de trophées* que pour ses qualités « décoratives » et n'y trouvant pas plus d'intérêt que pour les tableaux de Coburn, ce Roger Viau n'appréciait pas plus les automatistes :

... tout un groupe de jeunes suit le maître accumulant sur la toile son jaune violent sur un ton brun foncé, son vert pâle sur un rouge vin, son bleu tendre sur le noir, allongeant ses bandes irisées, arrondissant des cercles éclatants, déroulant des lisières brillantes, faisant éclater des étoiles et tout ça en se tapant la poitrine, non pas tant pour se con-

66. Anonyme, « Les expositions. Les affres d'une visite au musée des horreurs », *Le Devoir*, 27 mai 1949, p. 4.

67. Il s'agit de Marcel Barbeau.

vaincre eux-mêmes de leur génie — ils ne doivent pas être à ce point naïfs — mais pour tenter de convaincre certains esthètes qui craindraient d'être pris pour des bourgeois s'ils ne criaient pas « Bravo! » à pleins poumons. Le bourgeois, lui, ne s'épate plus depuis longtemps de ces élucubrations. Il a fini de perdre son temps à discuter des « horreurs » de la peinture⁶⁸. La visite de la salle de la peinture que j'appelle « la peinture garrochée » nous remet chaque année en présence des mêmes tableaux où patauge une pâte aux riches motifs qui rappellent les papiers peints de 1925⁶⁹.

Nous le verrons, 1949 ne fut qu'une accalmie avant la tempête. On était en effet à la veille d'une manifestation d'opposition autrement spectaculaire au Salon du printemps.

Les deux arts

Les 8 et 9 mai 1949, au cours d'un spectacle comportant de la danse et du théâtre, d'où son nom des *Deux arts*, au Théâtre des Compagnons de Saint-Laurent, Françoise Sullivan présenta sept courtes chorégraphies : *Gothique*, sur deux poèmes de Prévert chantés par Monique Mercure, femme de Pierre Mercure, et mis en musique par Maurice Thiriet pour le film *Les visiteurs du soir*, intitulés respectivement : *Démon* et *merveille* et *Le tendre et dangereux visage de l'amour*; *Lucrèce*; *Femme archaïque*, sur une musique de Pierre Mercure intitulée *Pantomime*; *Berceuse*; *Deux danses à midi*. Pour compléter son programme, Sullivan avait repris *Black and Tan*, qui avait été présentée, on s'en souviendra, pour la première fois à Maison Ross, et *Dualité*, créée à New York, chez Francizka Boas, en 1947, mais cette fois avec la danseuse Penny Kondaks comme partenaire⁷⁰. C'est Mousseau qui avait fait les affiches, les masques et les costumes. Une photo nous le montre en compagnie de Sullivan et de Barbeau dans un « atelier » — c'est beaucoup dire, il s'agissait plutôt d'un hangar à charbon — de la rue Gilford en train de travailler à la préparation du spectacle *Les*

68. Allusion à l'article anonyme (Jacques Delisle?), « Les affres d'une visite au musée des horreurs », *Le Devoir*, 27 mai 1949, p. 4.

69. Roger Viau, « Le Salon du printemps », *Amérique française*, juin-août 1949, p. 34-37.

70. Sur cet événement, voir anonyme, « Danseuse "automatiste" », *Le Petit Journal*, 8 mai 1949, qui reproduit une photographie de Françoise Sullivan et l'accompagne d'une légende; et Paul Roussel, « Un spectacle de danse offert par de jeunes artistes canadiens sur la musique de Pierre Mercure », *Le Canada*, 10 mai 1949, p. 5.

*deux arts*⁷¹. Sullivan avait aussi confié à Barbeau la fabrication d'un seul masque pour ce spectacle. C'est cet objet en gros fil métallique que l'on voit sur la photo. Il semble bien que ce soit tout ce qui en reste.

En plus d'avoir été exceptionnel, ce spectacle fut déterminant, si l'on en croit Claude Gauvreau, pour la réintégration définitive de Françoise Sullivan dans le groupe automatiste. Sa récente rupture avec Pierre Gauvreau, semble-t-il, avait menacé pour un temps son statut dans le groupe. C'est du moins ce que laisse entendre Claude Gauvreau à son correspondant Jean-Claude Dussault: «Ce spectacle magnifique [...] réduisit à néant toutes les résistances mesquines⁷²» qu'on avait eues dans le groupe à son endroit depuis sa rupture avec son frère Pierre, mesquineries dont ne fut pas complètement innocente la nouvelle compagne de Pierre, Madeleine Arbour, toujours au dire de Claude Gauvreau.

Le Canada et *Le Petit Journal* publièrent un compte rendu du spectacle. L'un et l'autre valent la peine d'être cités, parce que ce genre de présentation n'attirait pas souvent de commentaire à l'époque. Commençons par la recension signée de Paul Roussel, du *Canada*:

Cette manifestation artistique loin de ne mettre en scène que des amateurs, groupait, au contraire, des personnalités vives et tenait décidément du professionnel. Le spectacle, avec tout ce qu'il comportait de jeunesse, de gaucherie aussi et de spontanéité, rejoint cet autre concert organisé par des artistes de moins de trente ans: le trio Jeannotte-Brabant-Gadouas.

C'est M^{lle} Françoise Sullivan qui, pourvue d'indéniables dons, mit en scène sept des huit numéros de danse du spectacle. Cette belle danseuse fourmille d'idées. Elle conçoit la danse essentiellement comme un idiome à symboles. Les uns, frais et décisifs comme dans *Dualité* sautent derechef aux yeux et à la pensée. D'autres, ainsi sa *Lucrèce*, manquent d'une salutaire logique et prêtent à confusion. Enfin, quelques danses appartiennent au répertoire de la «danse pure» et se fauillent d'eux-mêmes dans l'imagination des spectateurs.

Françoise Sullivan a le sens du groupe. *Berceuse*, par exemple, est une excellente idée, excellemment développée. Mais elle manque trop souvent d'un rythme affermi. Il doit y avoir entre la danse et la musique qui lui sert de prétexte, des affinités étroites. La chorégraphie qu'elle a inventée sur une page de Duke Ellington, intitulée *Black and Tan* par

71. André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Refus global et ses environs*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1988, p. 101. Mousseau vivait à l'époque sur la rue de la Visitation.

72. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 398.

exemple, ne comporte pas une relation spontanée avec ce jazz. Donc, piétinement sans signification. Il aurait fallu plus d'emportement sur cette musique *hot*.

Sa *Femme archaïque* pêche par le même défaut. Les rythmes enlevants établis par la *Pantomime* pour quatorze instruments à vent et timbales de Pierre Mercure imposent un mouvement impérieux auquel Françoise Sullivan veut échapper. Il résulte de cette évasion fâcheuse un manque de logique et d'unité qui affaiblit l'intérêt. Sa *Gothique* toutefois, sa *Berceuse*, sa *Dualité* et peut-être la première de ses *Deux danses à midi* décèlent du talent. Elle danse elle-même joliment et sait transmettre à ses jeunes danseuses la fraîcheur de sa bonne volonté.

Les costumes de Mousseau pour *Black and Tan* et *Femme archaïque* sont dessinés avec esprit et valent plus que les affiches publicitaires qu'il inventa pour *Les deux arts*. Croûtes étonnantes dont l'intention initiale nous échappe, à nous qui sommes aussi épris d'art « moderne » ou de surréalisme.

Pierre Mercure a composé pour Françoise Sullivan de la musique pour *Lucrèce*, *Femme archaïque* (la *Pantomime*) et pour *Dualité*. Il obtient à l'aide d'un piano habilement préparé, de surprenants effets de clavecin. Nous avons déjà apprécié les dons indéniables de Pierre Mercure. Il a de l'invention, du goût, de l'intelligence et surtout, beaucoup d'ambition. Une tendance à vouloir faire des bouchées doubles devra, pour parvenir au succès complet, être retenue et maîtrisée. Mercure propose, très jeune, un métier en passe de s'affiner, une imagination un peu facile, parfois, doublée d'une musicalité intéressante. Qu'il prenne garde de se répéter et qu'il veille, parfois, un peu plus soigneusement aux formes, et il deviendra bientôt un compositeur digne de notre entière admiration.

Racheed Aboud, partenaire de Sullivan pour deux danses, nous fit connaître ses talents de danseur et de chorégraphe. Il souleva beaucoup d'intérêt grâce à sa danse *Au bazar* qui met en scène un mendiant turc très souple, très amusant et dans laquelle il trahit un sens du rythme averti. La musique de Khatchatourian, extraite de la *Suite Gayne*, s'accorde bien aux pas composés par ce jeune artiste.

Gérald Gagnier, trompettiste et Louis Charbonneau, percussionniste, accompagnaient le compositeur Mercure. M^{lle} Monique Hémond nous réservait une ravissante apparition dans *Gothique* en jeune troubadour. Elle chanta d'une jolie voix un peu voilée deux ballades pseudo-moyennâgeuses qui firent grand effet⁷³.

73. Paul Roussel, art. cité, p. 5.

Le Petit Journal ne se montra pas moins ouvert. Malheureusement, sa recension n'est pas signée :

Le spectacle d'avant-garde présenté dimanche dernier au théâtre des Compagnons n'était qu'une expérience destinée à montrer la liaison entre la danse et le théâtre et à donner aux deux arts des moyens d'expression plus vivants, plus conformes aux réalités. Il fallait le juger sous cet aspect, et non l'accepter comme une œuvre achevée.

Ce qui rend obscures les recherches valables de Françoise Sullivan et d'Alexander Kirby, c'est qu'elles partent d'un point inconnu au spectateur, pour aboutir à un autre point indéterminé. Ce sont avant tout des recherches plastiques, apparemment fiévreuses, comme le monde intérieur des interprètes. Elles conviennent à la danse, qui s'adresse à la sensibilité, mais elles s'éloignent du théâtre, où la raison prédomine.

Voilà pourquoi les danses de M^{lle} Sullivan n'ont pas dérouté les profanes. Sa plus belle création était *Gothique*. C'est une pantomime extrêmement gracieuse sur une chanson d'amour du xv^e siècle. Dans *Dualité*, *Lucrèce* et *Femme archaïque*, la jeune artiste montréalaise a manifesté une souplesse, une spontanéité d'émotion extraordinaires, tirant profit de l'excellente musique de Pierre Mercure. Penny Kondaks, dans *Dualité*, et Racheed Aboud, dans *Lucrèce*, ont également affirmé leur talent. C'est Aboud qui a emporté la salle en exécutant magistralement la danse *Au bazar*.

Quant à la partie théâtrale, intitulée *Thème en quatre couleurs*, elle a mis en valeur l'originalité formelle de Kirby et de son groupe. Sauf les initiés, personne n'a cependant rejoint les comédiens. Ils pratiquaient un genre de mysticisme correspondant sans doute à un désir passionné de réforme, mais perdu dans les régions profondes de l'être. Souhaitons qu'ils parviennent un jour à s'exprimer. Les masques de Mousseau et de Marie et de Griffith Brewer servaient admirablement l'esprit des interprètes⁷⁴.

Pour les grévistes d'Asbestos

Le groupe automatiste n'a jamais reculé devant la nécessité de prendre position sur la scène sociopolitique. Dans l'histoire du Québec, la grève d'Asbestos restera l'une des grandes manifestations de solidarité ouvrière contre le gouvernement.

74. Anonyme, « La critique dit... », *Le Petit Journal*, 15 mai 1949, p. 68.

En février 1949, cinq mille travailleurs qui voulaient la reconnaissance de leurs droits, un engagement syndical dans l'administration et une révision salariale en considération de leurs déplorables conditions de travail déclenchèrent la grève de l'amiante à Asbestos. Comme les délais prévus par la loi n'avaient pas été respectés, la grève fut déclarée illégale par le gouvernement et réprimée durement. Elle devait durer jusqu'en juillet de la même année.

En juin 1949, Marcel Barbeau, Jean-Guy Blain, Robert Blair, Paul-Émile Borduas, Victor Côté, Rodolphe de Repentigny, Jean-Jacques Desbiens, Jean-Maurice Faucher, Marcelle Ferron-Hamelin, Rémi-Paul Forgues, Madeleine Garneau, Irénée Gaudreau, Pierre Gauvreau, Roland Giguère, Denise Guilbault, Muriel Guilbault, Madeleine Lalonde, François Lapointe, Jean-Maurice Laporte, Yves Lasnier, Jean LeFebure, Tancred Marsil junior, Gerald McManus, Lucien Morin, Bernard Morisset, Jean-Paul Mousseau, Roger Nadeau, Serge Phénix, Maurice Perron, Jean-Jules Richard, Robert Rivard, Gilles Robert, Fernande Saint-Martin, Françoise Sullivan, Conrad Tremblay et Paquerette Villeneuve signèrent un manifeste rédigé vraisemblablement par Claude Gauvreau en faveur des grévistes de l'amiante. Dans ce manifeste, les signataires affirmaient « publiquement leur solidarité sans restriction avec les admirables représentants de la classe ouvrière d'Asbestos qui ont témoigné que l'instinct de conservation n'était pas éteint chez eux, et qui ont donné à tout le Canada une leçon de courage, de loyauté morale, d'intelligence et d'héroïsme ». Dans ce texte, Claude Gauvreau, avec sa verve habituelle, fustigeait ceux qui n'appuyaient pas les grévistes comme des « couleuvres boueuses », des « exploiteurs », des « sans-cœur », des « renégats », des « bornés », des « mercenaires », des « infâmes », des « révoltants », etc. Par ailleurs, il félicitait « les esprits impartiaux et fiers qui, dès le début de cette grève, ont mené campagne en faveur des représentants de la classe ouvrière, dans la pleine mesure de leur pouvoir et de leur lucidité ». Ceux qui se sont abstenus sont accusés de « courtoisie ». Copie de ce manifeste fut envoyée à Gérard Picard, président de la CTCC, dont faisait partie le syndicat des ouvriers en grève, et à Antonio Barrette, qui mentionna l'incident dans ses *Mémoires*:

... on avait même fait signer une requête chez des artistes et des intellectuels encourageant les grévistes. Cette requête me fut remise un jour. J'avoue que, dans la longue liste de noms qui la composaient, je n'en ai pas vu un seul que l'homme moyen aurait reconnu⁷⁵.

75. Antonio Barrette, *Mémoires*, Montréal, Beauchemin, 1966, p. 147.

Cela en dit long sur la place des artistes et des intellectuels dans le Québec d'alors⁷⁶.

Dyne Mouso nous a affirmé qu'ils firent plus que signer une pétition. Ils firent des cueillettes de nourriture pour les grévistes. Ils voulaient même louer un autobus pour se rendre à Asbestos, mais n'y parvinrent pas. Pour Mousseau, comme pour ses jeunes amis, l'automatisme n'était pas dissociable d'une contestation de l'ordre social établi et d'une aspiration à un monde plus libre que celui qu'on avait connu jusque-là.

Dès qu'on fait le bilan de cette fin des années quarante, on est frappé par l'importance et le nombre des prises de position automatistes. En réalité, la lutte qu'ont menée les automatistes pour la liberté d'expression, pour le droit de l'individu, pour le droit au désaccord, pour le droit à la dissension, voire à la subversion, était liée de très près à l'activité créatrice. Ils étaient convaincus qu'il n'y a pas de création possible ni même d'invention en art sans le plus grand respect des libertés individuelles.

Mariage de Pierre Gauvreau et de Madeleine Arbour

Le 18 juin 1949, Pierre Gauvreau épousait Madeleine [Marie-Magdeleine] Arbour. Nous avons mentionné Madeleine Arbour à quelques reprises dans le présent ouvrage. Elle est née à Granby le 3 mars 1923. Son père était commerçant, mais c'est lui qui dessinait ses affiches ! « Adolescente, je lisais beaucoup, de Pascal à André Gide. Je cherchais dans les dictionnaires ce qu'était la peinture ; on y définissait Rembrandt par ses clairs-obscurs. Je peignais de mémoire les paysages du Groupe des Sept⁷⁷ ».

Toute jeune, elle s'amuse à chercher dans le dictionnaire la définition des mots *nuage, artiste, couleur, lumière, peinture*, etc. ; à douze ans, elle feuillette le journal (*Le Jour*, incidemment) à la recherche d'adresses des galeries d'art à visiter et elle dessine des reproductions puisées dans les livres d'art⁷⁸.

À l'âge de quinze ans, elle rêvait de devenir avocate. Elle avait même obtenu une bourse d'études, mais bientôt les nécessités économiques

76. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 612-614.

77. Propos rapportés par Pauline Deguen, « Elle s'est vouée aux blancs », *Châtelaine*, octobre 1977, p. 43.

78. Daniel Grégoire, « La femme du mois, Madeleine Arbour », *Madame*, vol. II, n° 9, janvier 1976, p. 17.

s'imposèrent et brisèrent ces espoirs de faire carrière en droit. Elle quitta la maison paternelle pour devenir vendeuse chez Birks et venir en aide à sa famille qui était dans le besoin. Ses talents de décoratrice lui permirent d'être promue à une tâche plus intéressante :

La première occasion venue, on la retrouve en train de monter une vitrine intérieure chez Birks. L'histoire d'un coup d'essai qui devient un coup de maître se répète : c'est le succès. L'idée ? Une branche d'arbre comme principal élément de la scène. Nouveau, inusité, et cela lui vaut d'être mutée au service de décoration.

« Pour moi, c'était une forme d'art et comme je connaissais un peu la peinture, j'en suivais les tendances en décoration et me lançais dans des vitrines cubistes, surréalistes ou très modernes. Je me souviens encore de ma première vitrine : elle réunissait deux ou trois morceaux de bois, des copeaux et différents objets de cuir⁷⁹. »

Elle a indiqué que c'est vers cette époque qu'elle fit la connaissance de plusieurs jeunes comme Jean-Paul Riopelle et Bruno Cormier⁸⁰, par l'intermédiaire de son amie Louise Renaud⁸¹. Son travail terminé, le soir venu, elle rejoignait la Negro Spiritual Guild pour des cours de danse :

Nous étions préoccupés de la place que les arts occupaient dans le Québec d'alors. Nous voulions redéfinir nos structures et prendre position face aux polémiques du temps⁸².

En 1940-1941, se sentant une vocation pour la peinture, elle suivit quelques cours de dessin élémentaire puis moyen à l'École des beaux-arts, probablement en cours du soir car elle conserva son emploi chez Birks. Sur sa fiche d'inscription, on indique qu'elle était « institutrice de profession » !

Elle visita une exposition Calder en 1940 à New York.

C'est après le retour d'Angleterre de celui-ci qu'elle tomba amoureuse de Pierre Gauvreau. Certes, ils avaient fréquenté l'École des beaux-arts en même temps, mais l'un de jour et l'autre de soir. Ils ne semblent pas s'être connus à ce moment.

À sa sortie de l'École des beaux-arts, sans diplôme de professeur de dessin, Pierre Gauvreau s'était trouvé un emploi dans un atelier de

79. *Ibid.*

80. Voir Pauline Deguen, art. cité, p. 43.

81. Dixit Ray Ellenwood, ouvr. cité, p. 260.

82. Propos rapportés par Pauline Deguen, art. cité.

production de décalques pour le commerce et l'industrie, l'Artistic Decalcomania Ltd. Il y sera de l'été 1947 à septembre 1949. C'est à ce moment que son beau-frère Paul-Émile Leroux vit dans un journal que CHLP tenait des auditions pour un annonceur. Il s'y présenta et devint annonceur à la radio :

Accepté comme annonceur en septembre il y a deux ans [en septembre 1949], il est devenu annonceur en chef du poste en janvier dernier [1951], « par un concours de circonstances, dont le talent est totalement exclu », comme il se plaît à le dire⁸³.

Les liens de Pierre Gauvreau avec le monde de la radio puis de la télévision remontent donc à loin.

Rémi-Paul Forgues et Borduas

Après la publication de *Refus global* et le renvoi de Borduas de l'École du meuble, Rémi-Paul Forgues fut parmi les rares adultes à fréquenter l'atelier de Borduas, à Saint-Hilaire, qui, on le sait, donnait des cours aux enfants de la région pour subvenir aux besoins de sa famille. Forgues s'était découvert un talent pour la peinture et avait décidé de fréquenter l'atelier de Borduas.

Il fréquenta aussi la maison de campagne des Gauvreau à Saint-Hilaire et y trouva une atmosphère propice au travail. S'il faut en croire Claude Gauvreau, c'est là qu'il produisit ses meilleures œuvres⁸⁴.

Les archives conservent quelques lettres de Forgues à Borduas, dont la plus ancienne date de juin 1949 : « Soyez assuré que cette injustice ne restera pas impunie », lui écrit-il à propos de son renvoi de l'École du meuble. Touché, Borduas lui répond, ce qui suscite une nouvelle lettre de Forgues : « M. Maurice Gagnon avait raison d'écrire que vous étiez poète. Il a négligé de dire que vous étiez un grand poète. »

Durant cette période, Forgues subit une intervention chirurgicale mineure suivie d'une phase de dépression, mais « le traitement psychanalytique que Bruno Cormier me donne avec un art consommé me redonne une partie de ma vitalité ». Est-ce à cette époque qu'il se met à

83. Anonyme, « Les couples heureux », *RadioMonde*, 27 octobre 1951, p. 8 et 10. Cela lui valut une augmentation de trois dollars par semaine.

84. Voir Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 436. Les œuvres de Forgues ont été publiées sous le titre de *Poèmes du vent et des ombres* aux Éditions de l'Hexagone, 1974, avec une préface de Gaëtan Dostie.

lire Freud? Chose certaine, il possédait quelques-uns de ses ouvrages. Claude Gauvreau pouvait promettre à son « fantôme », Jean-Claude Dussault, les *Trois essais* de Freud, car il savait où les trouver :

Un de mes amis — le poète Rémi-Paul Forgues — m'a promis de m'apporter pour vous bientôt le bon livre de Freud : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Ce charmant Forgues est un peu maniaque de ses livres, je vous préviens. Lui-même se lave les mains avant de les toucher⁸⁵.

Dans une de ses lettres à Borduas, Forgues mentionne qu'il a dû interrompre la rédaction d'un article sur son œuvre. Cet article n'est pas à confondre avec son article « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire », sur lequel nous reviendrons. Il s'agit d'un texte intitulé « Borduas », qu'il communiquera finalement au maître le 12 décembre 1949, souhaitant qu'il serve un jour de préface à l'une de ses expositions.

Des fleurs, d'immenses calices jaunes qui se courbent dans le murmure des ailes d'un papillon, et des pierres précieuses qu'emportent les vasques; des pleurs, comme une fugue dans l'or d'un ciel voilé par les cris des oiseaux — les yeux, le corps d'une femme — des grilles; d'où sont tombés ces jardins perdus dans la lumière... qui a écrit cette musique qui descend sur la soie des parterres jusqu'aux colonnades des sourires de l'Amour?

[...] Pour commencer par le déluge : il y a plusieurs années, j'entrais chez Beauchemin en quête d'un ouvrage qui était, semblait-il, introuvable dans les deux Amériques. Avec ennui, je retournais la couverture des livres. Sur une table, je trouvai l'importante plaquette que Robert Élie a consacrée à un peintre : P.-É. Borduas. Mon étonnement fut infini lorsque, à travers les pauvres reproductions de ce livre, je découvris l'œuvre de Borduas. Je me souviens, mon bonheur avait quelque chose de délirant. Sur la route qui me ramenait chez moi, je ne voyais plus ces façades sans luxe, trouées de tôles dépeintes, d'arcs inégaux, qui dans certaines rues s'élèvent comme un mur soutenu par des contreforts d'objets hétéroclites. En plein jour, les réverbères projetaient, sur leur face branlante, la vie qu'elle ne retrouve que la nuit. Tout me semblait transformé, même le visage des passants. Jusqu'alors, j'avais cru que mes contemporains ou plutôt, que mes concitoyens travaillaient uniquement dans un but matérialiste. J'avais cru qu'aucun nom, qu'aucun acte, qu'aucun cri ne viendrait me rappeler la grandeur ni la pauvreté de notre tradition intellectuelle. Et puis, tout à coup; les *Voyelles* de

85. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 278.

Rimbaud s'étaient-elles illuminées, puis figées en un vitrail sur les caractères du livre? Mais ce n'étaient point les poésies de Rimbaud que j'avais là. Arthur Cravan aurait-il passé?... Mais si! Mais non! Mais quoi?... Bon sang! Le marquis de Sade aurait-il erré ses grâces dans la forteresse des Messieurs de Saint-Sulpice?...

Je rencontraï Borduas. Bientôt, je devins un de ses élèves adultes à l'atelier du maître dans cette campagne de Rouville qui est devenue à mes yeux l'image de la patrie canadienne-française.

La nef du mont Saint-Hilaire, avec ses rosaces que le vent balance entre des murs de lumière et de parfums, domine le pays du monde le plus enchanteur. De ses pieds jusqu'aux rives et aux îles sauvages du fleuve, le souffle du vent s'abat comme le regard de la nuit et roule dans la plaine sans fin, parmi les arbres et les coulées de saphir. Le fleuve, où miroitent les grappes lourdes de nuages blancs de l'azur — où miroite la ferveur des hommes immortalisés dans les combats révolutionnaires de dix-huit cent trente-sept, à Saint-Denis et à Saint-Charles — arrose, à des milles au-delà de l'Atlantique, des terres où l'esprit français s'est consolidé dans le mystère d'une nature primitive. À Saint-Hilaire, au bord du Richelieu, deux cubes d'inégales grosseurs s'emboîtent l'un dans l'autre: c'est la maison du peintre qui se dresse aux portes d'une vallée de rêve, comme le pivot de deux mondes; l'un sensuel et né avec le sourire du pays, le murmure des voiles du ciel et de la rivière; l'autre, intellectuel sur la bague magique qu'un marin horrible apporta, un jour, sur une épave d'or... Rimbaud...

«Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je me sentis plus guidé par les haleurs;
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de torture.»

La tempête a béni ses éveils maritimes, au seuil du château aérien que l'enchanteur a bâti avec les secrets du génie; la lumière découpe les choses; les nuages, les arbres, la chair en une source infinie de cubes roses, blancs, rouges, bleus, qui tournent comme une passacaille dans des jardins d'étoiles⁸⁶.

86. Rémi-Paul Forgues, « Rêve éveillé », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 277-278.

Dyne et Jean-Paul Mousseau en Gaspésie

Dyne et Jean-Paul Mousseau passent l'été 1949 en Gaspésie dans la maison du Dr Jacques Ferron, à Rivière-la-Madeleine, au-delà de Cap-Chat sur la rive sud du Saint-Laurent. Le fonds Borduas conserve une carte postale non datée envoyée de Rivière-la-Madeleine qui se rapporte à ce séjour :

Jamais bonheur fut plus complet
Ici la vie est des plus magnifiques
Le temps passe avec une effroyable vitesse.
Tout est emballant.

À bientôt,

Dyne et Mousse⁸⁷.

On peut situer le retour des Mousseau de ce voyage quelque part avant le 3 août 1949, grâce à une lettre de Dyne Mousso à Borduas :

Cher monsieur Borduas,

Nous devons donc avoir recours à l'encre et au papier pour établir une petite communication avec vous. Mais il est vrai — on nous a dit que vous étiez en ce moment à passer quelques jours de vacances dans la « saine nature ». Chacun a son tour. Le nôtre est déjà fini, hélas ! Court mais splendide !

Eh oui ! nous sommes de nouveau entrés dans la tumultueuse ville, aussi pleine, encore de préjugés et de sa sale société, mais nous y sommes entrés, cette fois, plus forts, plus combattifs et plus sains. Nous tenons bien solidement chacun notre sac de courage et la vie est belle !...

La vie est belle !... Peut-être est-ce parce qu'un événement de grande importance est arrivé, que nous désirions fortement d'ailleurs puisqu'il consiste en la plus grande expérience de la vie, celle parmi les indispensables — mettre un être au monde — un être qui vient de nous et qui peut être la concrétion d'un amour fou, le nôtre !

Nous avons donc cru indispensable de vous mettre au courant de cette nouvelle, car nous sommes fous de joie et incapables de ne pas le crier partout !

Nous tenons aussi à vous remercier pour la « Projection libérante » [sic] et aussi pour l'aimable mot qu'elle renfermait.

87. Service des archives du Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, dossier 148.

Je ne sais pas si vous savez qu'en ce moment il se poursuit une exposition rétrospective de tous les peintres ayant déjà exposé chez Tranquille. Nous attendons les critiques.

Nous espérons avoir l'occasion de vous voir bientôt et de serrer la main d'un grand ami.

À bientôt,

Dyne et Mousse⁸⁸.

On revenait donc à la place Christin, « dans la tumultueuse ville » comme disait Dyne à Borduas.

Mariage

Le 30 août 1949, Dyne et Jean-Paul Mousseau convolaient en justes noces à la United Church of All Nations, au coin des rues Amherst et Ontario. Il leur fallut tout d'abord apostasier leur religion catholique avant de pouvoir se marier chez les protestants. Leur acte de mariage se lit comme suit :

327, place Christin

Mariage

Jean Paul Mousseau, son of Benjamin Mousseau and of Aurore Dequoy, his wife, a painter and a bachelor, of age, and Denise Guilbault, daughter of Armand Guilbault, [sic] deceased and of Idellina Lanoraie, his wife, a minor, with consent of surviving parent, a spinster, were married by me as authorised & licensed No 30253 on the Thirtieth day of August, One Thousand Nine Hundred Forty Nine in presence of subscribed witnesses. Both parties are of Montreal

R. G. Katsmest (?)
(minister)

*Parties: Jean Paul Mousseau
Denise Guilbault
Witness: Robert Blair
R. P. Forgues
Ls Fortin*

Dyne étant mineure, le prudent *minister* avait obtenu de la mère l'autorisation légale qui apparaît dans la marge du même acte :

88. Service des archives du Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, dossier 148.

Consent of Marriage: I, the undersigned Mother of Denise Guilbault, and surviving parent, do hereby permit her to marry Jean Paul Mousseau

Idelin Lanoray (Mother)

Rétrospective chez Tranquille

Fier du travail accompli en faveur des arts à sa librairie, Henri Tranquille organisait, du 30 juillet au 31 août⁸⁹ 1949, une *Rétrospective picturale des expositions particulières depuis un an à la Librairie Tranquille*. C'est l'exposition à laquelle Dyne Mousso⁹⁰ faisait allusion dans sa lettre du 3 août 1949 à Borduas, que nous citons à l'instant.

Une autre motivation avait joué dans l'initiative de Tranquille. L'audace dont il avait fait preuve en acceptant de mettre en vente le manifeste des automatistes commençait à lui coûter cher. Les jésuites, dont les élèves avaient été ses meilleurs clients — le Collège Sainte-Marie était à deux pas —, boudaient son établissement. Ses revenus s'en ressentaient. Crut-il qu'une rétrospective qui réunirait les œuvres d'Hélène Clark, Marcelle Clark, Maurice Domingue, Marcelle Ferron, Gabriel Filion, Gunther Heymann, André Jasmin, Conrad Legault, Andrew Lukachko, Emma Morrier, Jean-Paul Mousseau, Robert Roussil, Gérard Tremblay et Andrew Zadorozny, un choix on ne peut plus éclectique, pour ne pas dire tout à fait disparate, ferait la preuve de son objectivité et démontrerait qu'il n'était affilié à aucune chapelle? Il en fallait sans doute plus pour amadouer les jésuites! Chose certaine, Henri Tranquille s'arrangea pour faire connaître sa politique d'ouverture. Adrien Robitaille a rapporté ses propos :

Et qu'on ne croie pas [...] que nous exerçons aucun favoritisme pour une école ou une autre. Ce groupement de vingt-sept œuvres (Jean-Paul Mousseau, devenu un collaborateur immédiat du libraire, n'en présente qu'une seule mais de dimensions qui la font compter pour deux) n'est-il pas la meilleure preuve par sa variété dans les tons, les procédés et les sujets que nous n'excluons personne et que nous ne sommes pas non

89. Au moins. Il semble que l'exposition fut prolongée jusqu'au 11 septembre. Tranquille indiquait déjà, dans son entrevue avec Adrien Robitaille, « Le libraire Henri Tranquille et sa rétrospective picturale d'août », *Le Devoir*, 29 juillet 1949, p. 7, que « peut-être l'allongerons-nous d'une semaine encore à la rentrée... » Voir Maurice Huot, « Exposition qui sera prolongée chez Tranquille », *Le Canada*, 3 septembre 1949, p. 5.

90. C'est l'orthographe que l'actrice a retenue.

plus inféodés à la cause des automatistes ou des surréalistes ou de quelque autre clan nouveau encore⁹¹.

On aura tout de même remarqué dans la liste des exposants la présence de deux automatistes notoires : Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron. Le premier n'y avait en effet qu'un grand tableau, intitulé *Givastral*⁹². Ferron présentait deux œuvres de l'année précédente, qui avaient déjà fait partie de son exposition de janvier chez Tranquille et dont l'une, sous un titre légèrement différent : *Racines qui voient mes aïeux* et *L'azur entre mes paupières*⁹³.

Une fois de plus, les journalistes vinrent nombreux à cette exposition. Manifestement, la Librairie Tranquille était un lieu qu'ils aimaient fréquenter, la dive bouteille y étant pour quelque chose. Il s'en faut de beaucoup cependant qu'ils aient apprécié également la présentation de nos deux peintres. En général, ils furent beaucoup plus enthousiasmés par le tableau de Mousseau que par les présentations de Ferron. Pierre Saint-Germain, qui fréquentait en espion la place Christin, donna le ton en déclarant, au sujet des tableaux de Ferron : « C'est sombre et pénible », mais en vantant les mérites du grand tableau de Mousseau :

Sa peinture, intitulée *Givastral*, ne déçoit pas. Elle se distingue surtout par les couleurs, d'une chaleur et d'une harmonie extrêmement communicatives. Qu'on aime ou non les « abstractions », on ne reste pas indifférent devant ce Mousseau⁹⁴.

C. G. MacDonald, du *Herald*, ne mentionne même pas Ferron. Par contre, il s'étend sur le tableau de Mousseau, ayant même pris la peine de s'informer du sens de son titre étrange. Pour lui, les œuvres les plus avancées de l'exposition étaient le tableau de Mousseau et la sculpture de Roussil :

Deux travaux décidément « modernes » dominent la présentation. Le grand tableau de Mousseau, intitulé *Givastral* (ce qui, à son dire, signifierait « motifs givrés ») est impressionnant à la fois par sa composition et par sa couleur. M. Mousseau fait partie d'un petit groupe d'artistes de

91. Adrien Robitaille, « Le libraire Tranquille et sa rétrospective picturale d'août », art. cité, p. 7.

92. Voir *Photo-Journal*, 18 août 1949, p. 7, pour une photo du groupe chez Tranquille avec *Givralst* à gauche.

93. Au lieu de *L'azur entier dans mes paupières*.

94. Pierre Saint-Germain, « Rétrospective chez Tranquille », *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 46.

Montréal qui affirment constituer une branche canadienne du surréalisme sous l'appellation d'« automatisme ». Les gens (il y a des sculpteurs et des écrivains autant que des peintres dans ce groupe) sont profondément sincères. Leurs travaux devraient être étudiés avec soin par ceux qui refusent de classer les créations artistiques en groupes ou en écoles clairement définis. Les marchands de tableaux canadiens feraient bien de les représenter, se souvenant que des œuvres jugées invendables il y a cinquante ans atteignent maintenant des prix record sur le marché. [...] Ce tableau en particulier combine plans et couleurs en une harmonie quasi musicale. L'autre œuvre à laquelle nous faisons allusion est *La famille complète* de Robert Roussil⁹⁵.

On aurait bien fait de suivre les conseils de MacDonald et d'acquérir alors des œuvres, devenues chères depuis sinon hors de prix, d'autant que beaucoup de ces premières œuvres automatistes ont disparu. *Givastral*, par exemple, a été détruite dans un incendie.

Charles Doyon rapproche le tableau de Mousseau de Lurçat, un artiste pour lequel il avait quelque prédilection. Ressembler à Lurçat était certainement une qualité aux yeux de Doyon. Le problème est qu'il est le seul à avoir vu cette ressemblance :

Avec une toile de presque un mètre carré et intitulée *Givastral*, et dont l'infloraison occupe un bon pan de mur, Mousseau fait songer à certaines riches tapisseries de Lurçat. Elle en possède le velouté et le lustre.

Doyon, qui avait été emballé par les tableaux de Ferron à l'occasion de leur présentation en janvier chez Tranquille, fut moins inspiré cette fois-ci : « Deux toiles de M^{me} Ferron-Hamelin avec leur aspect de flore sous-marine offrent plus de rigidité⁹⁶. »

Manifestement, la présentation de nos deux peintres automatistes dans cette exposition fourre-tout n'avait pas paru assez originale à Rolland Boulanger pour mériter de grands éloges. À propos de Mousseau, il se contente de renvoyer à ce qu'il en avait déjà dit à la suite de son exposition particulière chez Tranquille.

J'ai suffisamment paraphrasé autour de Jean-Paul Mousseau ; que dirais-je de plus aujourd'hui ? Aurait-il déjà atteint la « formule » magique qui a le secret de tout dire ? Je lui rends le crédit de croire le

95. C. G. MacDonald, « Sound Drawing Characterizes Exhibit of Canadian Paintings », *The Herald*, 5 août 1949, p. 10.

96. Charles Doyon, « Rétrospective chez Tranquille », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 12 août 1949, p. 4.

contraire, puisque sa personnalité est vivante, au point qu'elle peut se transformer indéfiniment sans jamais rien abdiquer de ses valeurs profondes. Nous attendons la prochaine phase de cette évolution, que nous souhaitons, pour le moins, aussi heureuse que la précédente, même si elle doit s'en éloigner beaucoup et ignorer la fantaisie des titres qui rappellent vraiment trop le défunt dada.

Sur Ferron, Boulanger aurait pu procéder de la même manière. Il prétendit qu'il ne pouvait pas le faire, ayant « préféré se taire » à l'époque de son exposition de janvier chez Tranquille, ce qui, on l'a vu, n'était pas vrai. Il s'était même déclaré alors, on s'en souviendra, « avec le bon peuple » qui avoue ne rien comprendre à la peinture abstraite et avait rejeté les efforts de Ferron. Confronté une nouvelle fois à ses tableaux, il n'y trouva que l'occasion de faire un peu d'ironie facile :

M^{me} Ferron-Hamelin ; j'avais, dans le temps, préféré me taire, de peur de commettre des sacrilèges, les sots étant les seuls à formuler ce que les gens sensés pensent mais n'oseraient pas toujours dire. J'avoue cependant, à ma honte, ne pas me sentir, aujourd'hui encore, beaucoup plus développé du côté de l'esprit, en ce qui concerne la peinture de M^{me} Ferron. Mais, dans le bouquet, ses deux toiles sont comme deux violettes sur soierie de Lyon ; j'attendrai d'avoir acquis une éducation plus complète et plus mûrie sur certaines alchimies de la plastique avant de m'aventurer, bavard, dans les sentiers nocturnes que nous ouvrent invitantes les toiles de M^{me} Ferron⁹⁷.

Le dernier critique à s'être prononcé sur l'exposition, Sarnault, est un inconnu. Peut-être pour se distinguer de ses confrères, il semble avoir davantage apprécié le travail de Ferron que celui de Mousseau.

Pour donner une appréciation quelconque de la valeur de cette rétrospective, il faudrait nommer les toiles les plus remarquables. Il y a, comme il se doit, une abstraction de Mousseau : *Givastral*, un grand panneau recouvert de couleurs chatoyantes qui donnent un peu l'impression d'un amas de cristaux en fleurs. Très agréable à l'œil, ce tableau manque de personnalité. Une toile, sans être représentative, doit avoir la force de se faire reconnaître. Cependant, on ne peut contester à Mousseau son talent de coloriste. Son énergie sourde console de la mièvrerie qui semble avoir contaminé trop de jeunes peintres⁹⁸.

97. Rolland Boulanger, « Un peu de rétrospection chez Tranquille », *Notre temps*, 13 août 1949, p. 4.

98. Sarnault, « Treize peintres, un sculpteur à la Librairie Tranquille », *La Presse*, 13 août 1949, p. 48.

De Ferron, il déclare avoir « particulièrement aimé » *Racines qui voient mes aïeux*. On aurait aimé qu'il nous dise pourquoi.

Projections libérantes

Annoncé depuis longtemps⁹⁹, le pamphlet autobiographique de Borduas intitulé *Projections libérantes* paraissait enfin en juillet 1949, même s'il porte la date de février 1949. Au dire de Claude Gauvreau, Borduas avait d'abord tenté de faire publier son texte par T. D. Bouchard, directeur du *Haut-parleur*, mais celui-ci, désapprouvant certains passages, refusa de le faire. « Par ailleurs, Pierre Gauvreau et Maurice Perron se sentirent vexés de ce que Borduas n'eût pas recours à Mithra-Mythe. Perron offrit ses services¹⁰⁰ » et *Projections libérantes* fut publié par Mithra-Mythe.

Même s'il n'a pas eu la répercussion de *Refus global*, *Projections libérantes* était un texte trop important pour passer complètement inaperçu. On ne s'étonnera pas que le *Haut-parleur* n'en ait rien dit. Le chroniqueur du *Canada* se contenta de noter que c'était la première fois que Mithra-Mythe imprimait l'une de ses publications plutôt que de les « miméographier¹⁰¹ ». On avouera que c'est un peu mince comme commentaire.

D'autres tentèrent d'en résumer le contenu, sans trop de succès. Ainsi, pour le chroniqueur anonyme du *Petit Journal*, Borduas

... y raconte son expérience à l'École du meuble, d'où il a été congédié, l'automne dernier, à la suite de la parution du manifeste *Refus global*. On se rappelle que ce manifeste attaquait durement le mode de pensée et d'agir enseigné dans le Québec, le clergé et le christianisme, etc. Il exposait en même temps la doctrine des automatistes, doctrine qui s'appuie sur l'instinct plutôt que sur la raison. Borduas se sert également de ses *Projections libérantes* pour faire le procès de la peinture académique et de ses principaux apôtres dans la province. De plus, il reprend certaines idées du *Refus global*, particulièrement contre l'enseignement. « Notre enseignement est sans amour; il est intéressé à fabriquer des esclaves pour les détenteurs des pouvoirs économiques », écrit-il¹⁰².

99. Anonyme, « Pamphlet du peintre Borduas », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 55, où on affirme qu'il relatera son « expérience » à l'École du meuble; Charles Doyon, « À paraître », *Le Clairon*, 10 décembre 1948, p. 4.

100. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 80.

101. Anonyme, « Dans le courrier », *Le Canada*, 9 juillet 1949, p. 5.

102. Anonyme, « *Projections libérantes* », *Le Petit Journal*, 3 juillet 1949, p. 48.

Au dire d'un journaliste du *Clairon* qui s'était donné ni plus ni moins que le nom de Paul Valéry pour l'occasion, *Projections libérantes* de Borduas présentait

... les faits qui ont entouré sa féconde et fructueuse carrière d'enseignement et sa destitution, aussi récente qu'inattendue, comme professeur de l'École du meuble. Ce chef d'école retrace dans un style clair et concis, à la portée de tout le monde, les dessous de sa carrière professorale et nous fait voir d'un nouvel angle les rivalités, les disputes et conflits de certains directeurs d'école d'art de Montréal. Ce nouveau coup d'œil nous aide à comprendre l'étendue de l'influence de Borduas, durant ces dernières années, dans le domaine de l'enseignement plastique et nous est d'autant plus révélateur qu'il brosse, pour nous, l'historique du jeune mouvement surréaliste ou surrationalnel canadien¹⁰³.

Trois articles dépassaient quelque peu la moyenne et tentaient sinon une analyse en profondeur du document du moins d'y réagir. Charles Doyon lui consacrait tout d'abord l'une de ses chroniques au *Clairon*. Relevant l'ironie de la coïncidence dans le temps de l'engagement de Louis Archambault et de Jacques de Tonnancour à l'École des beaux-arts, d'une part, et de la parution de *Projections libérantes*, d'autre part, Doyon définissait le pamphlet de Borduas comme « un réquisitoire et une justification ».

On y voit, écrivait-il, Borduas dénoncer « certains comportements qui avantagent les malhonnêtes, les hypocrites dans la lutte pour la puissance en leur permettant les déguisements profitables de la bienveillance et de la servilité » et plus spécifiquement s'en prendre au système d'enseignement alors en vogue dans la province. D'une part, il ne craint pas en effet d'avertir « les exploiters des désirs actuels de la foule » de la fragilité de leur pouvoir, d'autre part de révéler l'existence de ces « écoles-prétextes où parents et programmes ne sont considérés que sous l'angle égoïste du directeur ».

Par ailleurs, Borduas aurait tenté une dernière fois de justifier son action, son enseignement, son manifeste et son influence artistique. C'est l'intention principale du texte, au dire de Doyon :

L'auteur se croit tenu de dévoiler l'hypocrisie de certains, de fustiger une fausse servilité et de mettre à jour certaines manigances qui ont attiré sur lui les foudres de l'ostracisme. L'application du bâillon n'est une

103. Paul Valéry, « *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas », *Le Clairon*, 5 août 1949, p. 5.

preuve que de la faiblesse des arguments. Dans une société libre, le droit de faire valoir ses opinions doit être exempt de contrainte. Si les propositions de Borduas étaient pernicieuses, elles devraient être facilement réfutables. Mais les puissants ne s'embarrassent pas pour autant. Il ne faut pas déranger leurs habitudes sédentaires. Ils sévissent brutalement. Et voilà pourquoi les véritables humanistes, les démocrates sincères ont défendu Borduas.

Réduire un tel tuteur au silence est la marque d'un béotien. C'est pourquoi, quand on est aussi cavalièrement traité, il n'est pas étonnant que l'on manifeste aussi globalement et que l'on projette ensuite des *Projections libérantes* sur un tel ostracisme¹⁰⁴.

Roger Duhamel ne se prenait certes pas pour un « béotien ». La parution du pamphlet de Borduas lui donna une nouvelle fois l'occasion de faire des gorges chaudes sur son style et de revenir sur les motifs de sa condamnation. *Projections libérantes* ne serait que l'œuvre d'un « pamphlétaire d'une douteuse qualité » ne craignant pas de descendre « sur le terrain des personnalités et des injures », véritable « logomachie » qu'il vaudrait mieux qualifier à son avis de « délirante ».

La raison des critiques de Duhamel est simple. C'est celle qu'il avait fait valoir à l'occasion de la parution de *Refus global*:

Où nous avons le devoir d'intervenir, c'est quand Borduas, sortant de son domaine, en vient à stigmatiser ce qu'il appelle « l'excécrable orgueil catholique » et à écrire, dans un galimatias néanmoins intelligible: « Pour nous (lui et ses amis?) la foi est strictement humaine; Dieu ne pouvant se justifier sous quelques aspects que nous l'imaginions. » [...] Posons la question nettement si les convictions personnelles de Paul-Émile Borduas nous sont totalement indifférentes, peut-on cependant admettre qu'il soit digne de dispenser un enseignement dans une grande école officielle subventionnée par l'argent des contribuables dont la grande majorité, c'est le moins qu'on puisse dire, ne partage pas ces vues¹⁰⁵?

Paradoxalement, peut-être, l'appréciation la plus juste du texte de Borduas parut sous la plume de Donald W. Buchanan, dans la revue *Canadian Art*. Il désigne la publication de Borduas non comme un pamphlet, une diatribe, mais plus simplement comme un essai autobio-

104. Charles Doyon, « Autour de la peinture. *Projections libérantes* », *Le Clairon*, 29 juillet 1949, p. 4.

105. Roger Duhamel, « Courrier des lettres », *L'Action universitaire*, n° 1, octobre 1949, p. 68-70.

graphique et souhaite que «son habileté à clarifier ses principes esthétiques par écrit, dans des phrases à la fois percutantes et somptueusement écrites, [...] puisse se retrouver de temps en temps chez nos peintres anglophones plus timides». Il insiste sur l'expérience surréaliste de Borduas, conçue comme «un acte instinctif de création, se manifestant du dessous, mais en même temps allant au-delà des puissances raisonnantes de la conscience», sans donner une place indue aux querelles de Borduas avec les institutions de sa province¹⁰⁶.

Suzanne Meloche

La contribution la plus importante de Suzanne Meloche à l'automatisme québécois fut son recueil de poèmes *Aurores fulminantes*. Avant même d'avoir pris contact avec le groupe automatiste, Suzanne Meloche écrivait. Il faut rendre hommage à Barbeau d'avoir reconnu très tôt son talent et de l'avoir toujours encouragée à écrire. Il fit même le projet d'illustrer son recueil et de le publier au miméographe. Mais son manque d'assurance la fit hésiter et l'amena plutôt à consulter Borduas à ce sujet. Le manuscrit dactylographié de ses *Aurores fulminantes*, daté de 1949, «a été retrouvé il y a quelques années à peine dans les papiers de Paul-Émile Borduas¹⁰⁷». Elle le lui faisait parvenir le 21 octobre 1949, sollicitant son avis :

[...] je me permets de vous envoyer le manuscrit de mes poèmes, sur lesquels je serais très heureuse de connaître vos sentiments. Marcel se propose de les présenter au public à une cinquantaine de copies écrites au miméographe¹⁰⁸.

On ignore quelle fut la réaction de Borduas. En 1949, il était sans travail, aux prises avec des conflits familiaux et de graves problèmes d'argent. Il était peut-être moins disponible qu'il aurait été souhaitable. Par ailleurs, dans la mesure où l'on aurait envisagé une publication dans le style du *Vierge incendié* de Lapointe chez Mithra-Mythe, d'autres facteurs auraient été à prendre en considération.

106. Donald W. B[uchanan], «*Projections libérantes...*», *Canadian Art*, hiver 1949, p. 81.

107. Bourassa, André-G. et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 127.

108. Suzanne Meloche à Borduas, le 21 octobre 1949. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

Le manuscrit, daté de 1949, était conservé dans les papiers de Paul-Émile Borduas avec un texte de Marcel Barbeau. Rien n'indique clairement pourquoi le recueil n'a pas été édité; certains prétendent que les automatistes ne le jugeaient pas satisfaisant mais on peut voir aussi, par la correspondance qui entoure l'édition de *Projections libérantes*, cette année-là, que la situation financière de Mithra-Mythe était précaire¹⁰⁹.

Chose certaine, le recueil ne fut publié qu'en 1980¹¹⁰. C'est un fait que les écrits de Suzanne Meloche restèrent à peu près inconnus jusqu'à cette date. On aurait pu croire que Claude Gauvreau, qui après tout avait été témoin à son mariage et connaissait son travail avant même de lui avoir fait connaître Barbeau, se serait intéressé à l'activité littéraire de Suzanne Meloche. Il n'en fut rien. Autant sa correspondance avec Dussault est abondante sur Paul-Marie Lapointe, autant elle est muette sur Suzanne Meloche. Cela frise l'injustice, quand on songe qu'elle fut, avec Thérèse Leduc, la première femme à se livrer à une écriture automatiste, voire à des recherches phonétiques pas si éloignées de celles de Gauvreau lui-même et que l'on chercherait en vain et dans Lapointe et dans Thérèse Leduc. Ne donnons que quelques exemples qui sont autant de gemmes :

Je n'ai pas suivi le tangage férovier de ta boîte accalmique.

Chaque mésendre a ravalé le jus de son hyponcrement.

La coupe seminée d'orbeilles [...]

Poulinières remèdes!

Aumures mugissantes.

La voix des espérances m'a repue de suintes sadiations.

Je découvre la tornade vérédique aux ablutions succinctes.

Le regard catastrophique du destin mirobène.

[...] Route d'éripèle!

[...] Adieu croconphiles, sampouloques, mirconsoles

Adieu carlipèdes tuméfiés, tumeurs échancrures vernissage maculé.

Il est difficile d'être plus créatif et plus neuf.

Dernière note à ce sujet. Dans la version que Borduas avait en sa possession, le manuscrit était pour ainsi dire enveloppé d'une encre sur laquelle (en guise de signature?) on peut lire : « Suze », donc Suzanne Meloche. Ceci est tout à fait étonnant, car il semble avéré que les

109. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise...*, ouvr. cité, p. 299.

110. Suzanne Meloche, « Les aurores fulminantes 1949 », *Les Herbes rouges*, n° 78, janvier 1980, p. 2-43.

premières activités picturales connues de Suzanne Meloche ne datent pas d'avant la fin des années cinquante et le début des années soixante, donc bien après la période automatiste. Pourrait-il s'agir d'une aquarelle de Barbeau lui-même, dédicacée « à Suze », d'autant que par le style elle n'est pas sans rapport avec la série des *Combustions originelles* à laquelle Barbeau se consacre dès cette date. Dès le mois de juillet de cette année (1949), Barbeau avait organisé une exposition de ses premières *Combustions originelles* dans le salon double de la rue Jeanne-Mance, où ils venaient de déménager. M. L. Randall avait fait l'acquisition d'une encre à ce moment-là. Elle fait maintenant partie de la collection de sa fille. Yves Lasnier en avait acquis une au même moment.

Cette datation est importante, parce qu'elle démontre une reprise de l'activité picturale chez Barbeau dès cette date et permet de nuancer les effets du découragement que, au dire de Claude Gauvreau, les remarques négatives de Borduas auraient eues sur lui.

Le vampire et la nymphomane

Nous avons signalé plus haut les quelques collaborations de Pierre Mercure avec les automatistes. Mercure connaissait Claude Gauvreau depuis longtemps. Alors qu'ils étaient en rhétorique, ils avaient participé l'un et l'autre à un concours oratoire intercollégial¹¹¹. Même si Mercure avait refusé de signer *Refus global*, il appréciait l'écriture de Gauvreau et aurait aimé écrire de la musique sur ses mots. En mai 1949, il lui demanda un texte. Il semble qu'à ce moment il se serait contenté d'un texte court, phonétique, qui lui aurait permis de faire quelque chose dans le goût du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. Mais Gauvreau se laissa emporter par le projet et écrivit le livret de tout un opéra, *Le vampire et la nymphomane*.

Sur les entrefaites, Pierre Saint-Germain eut vent du projet et lui demanda une interview. Claude Gauvreau, qui avait déjà été « cuisiné » au lendemain de *Refus global* par ce journaliste, aurait dû se méfier :

[...] j'avais à l'époque pour principe de toujours accorder aux gens le bénéfice du doute et je me disais naïvement qu'il voulait peut-être réparer sa première saligauderie. Saint-Germain semblait me montrer patte blanche¹¹².

111. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, ouvr. cité, p. 368.

112. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 79.

Mercure était alors à la veille de son départ pour l'Europe. Claude le consulta au sujet de cette affaire. Mercure n'y vit pas d'objection. Il aurait dû, lui aussi, être plus prudent. Saint-Germain publia son article, sans le signer, en l'illustrant de sept vignettes montrant des animaux la gueule ouverte, avec la légende : « Tous ces chanteurs auront-ils leur tour un jour ? » De plus, il y rendait le texte de Gauvreau si ridicule, en citant des phrases hors contexte mises bout à bout¹¹³, que celui-ci le somma de se rétracter :

J'envoyai au *Petit Journal* une lettre d'avocat avec une riposte à publier sans faute. Saint-Germain me téléphona, atterré ; il craignait de perdre sa situation. Ma riposte fut publiée¹¹⁴.

La rédaction du *Petit Journal*, surprise de recevoir une lettre d'avocat, la publia en effet, en annexe à un article dans lequel elle tentait de se justifier en prétendant avoir traité le projet de Gauvreau comme de la « nouvelle », en toute objectivité — ne s'était-elle pas contentée de le citer¹¹⁵ ? Il est difficile d'être de plus mauvaise foi. Voici la réplique de Claude Gauvreau :

Le Petit Journal du 20 novembre a publié, en page 38, un article qui mettait en cause à la fois le compositeur Pierre Mercure, l'un de mes écrits poétiques et moi-même.

Cet article avait été composé dans une intention apparemment injurieuse.

Que l'on comprenne bien cependant le sujet de mon mécontentement. Je ne me sens nullement humilié que l'on ait cherché à mettre en relief les relations étroites qui m'unissent à tous les êtres du règne animal. Je respecte tout ce qui se développe librement dans la nature ; et pas plus que le fabuliste La Fontaine ou que Félix Leclerc, je ne me sens outragé par un tel voisinage.

De plus, j'ai toujours été prêt à subir les brimades inconséquentes, et les injustices niaises, nécessaires au triomphe (peut-être éloigné) de mes convictions.

113. Anonyme [Pierre Saint-Germain], « La vie montréalaise — Deux chiens dans un opéra automatiste », *Le Petit Journal*, 20 novembre 1949, p. 35.

114. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 79.

115. Anonyme [Pierre Saint-Germain], « Étrange attitude — Gauvreau se fâche », *Le Petit Journal*, 27 novembre 1949, p. 56.

Toutefois, autant il me fait plaisir de me proclamer responsable de ma poésie telle qu'elle est, autant il me répugne de me voir attribuer des textes tronqués, ternis, sabotés.

Le vampire et la nymphomane, dont il était question, est un texte non encore publié. Je l'avais prêté au *Petit Journal* à la demande de Pierre Saint-Germain, mais ce prêt s'accompagnait de conditions précises. La principale de ces conditions était que l'article projeté me serait soumis avant d'être publié. Les plus obtus eux-mêmes auront compris qu'on a négligé de remplir cette obligation.

J'ai dit que les textes cités ont été tronqués. Je le prouve. Dans les seules citations poétiques, d'ailleurs courtes quoique nombreuses, j'ai relevé exactement vingt-quatre fautes d'orthographe, vingt-neuf erreurs de ponctuation, dix-sept impairs de disposition. De plus, au cœur même de ces citations, j'ai constaté que l'on avait escamoté vingt-neuf mots; que l'on avait remplacé désinvoltement plusieurs mots par d'autres. La délicatesse des responsables de cet article leur a inspiré également la bonne blague d'accoler, sans avertissement, des passages pigés dans des endroits très divers de l'œuvre, comme s'il s'agissait de phrases continues.

Si l'on considère que ces passages fragmentaires avaient été ramassés au petit bonheur, sans lien ni ordre, dans un texte long qui comporte vingt-six pages dactylographiées (espace simple), l'on avouera que le souci de me rendre justice était plutôt modéré.

Puisqu'il était impossible de citer le texte au complet, pourquoi ne pas avoir réduit les citations au minimum et ne pas les avoir fait accompagner des commentaires appropriés? Le reporter Saint-Germain ne possédait-il pas les connaissances voulues pour le faire? À son intention, et précisément pour éviter ces malentendus, j'avais rédigé quatre pages d'explications aussi claires et précises que possible. Dans ces notes, je répondais aux questions suivantes: Qu'est-ce que la poésie? Qu'est-ce que l'image poétique? Comment sait-on que telle poésie est bonne? Comment aborder la poésie moderne? Que faut-il penser de l'intention de l'auteur? En quoi consiste *Le vampire et la nymphomane*? L'article publié ne me permet pas de retrouver aucune trace des explications données.

Pourtant il me semble que la logique de mes réponses ne laissait pas penser au reporter qu'il traitait avec un aliéné ou avec un imbécile.

Plusieurs équivoques stupides auraient été détruites par la publication de quelques-unes de ces réflexions, par exemple celle-ci: « Le langage ici n'est jamais descriptif: par des relations d'image, il aspire à situer des

états (états affectifs, émotifs, sensibles, sensuels, intellectuels, etc.). » Ou encore celle-ci : « Ce travail est vocal, purement auditif, et nullement destiné à la vue. C'est un opéra exclusivement pour l'ouïe. De plus il n'a pas été conçu autrement qu'en fonction de la musique. »

Mais, sans doute, il était plus facile de flatter les aveugles préjugés courants, de se dissocier le plus possible d'efforts que l'on savait pourtant sincères, et parfaitement défendables, et de persévérer dans ce pharisaïsme démagogique.

Je remarque également que l'article en question n'est orné d'aucune signature. Qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce que Pierre Saint-Germain aurait eu honte de son abus de confiance ? Ou bien, d'autres écrivains de journal auraient-ils remanié sa prose ?

Dans un cas comme dans l'autre, *Le Petit Journal* n'a pas à être fier de pareil comportement.

Je tiens à souligner que les propos « explicatifs » que l'on me met dans la bouche ne correspondent pas à la réalité et me rendent peut-être encore moins justice que les citations poétiques.

Jamais pourrais-je avoir la turpitude de penser ou d'énoncer de telles invraisemblances. « Gauvreau croit que, d'ici dix ans, tout le monde pourra comprendre l'écriture automatique... » Certes, je sais — parce que l'histoire me l'apprend — que toutes les œuvres, quelles qu'elles soient, finissent toujours par être tolérées, à force d'habitude. Mais cette tolérance à l'égard des œuvres anciennes ou contemporaines n'implique nullement la compréhension. Ceux qui « comprennent », ceux qui « saisissent », ce sont ceux qui sont doués d'une sensibilité aiguë dégagée de préjugés ; ceux-là, leur sensibilité leur permet d'accéder, dès son apparition, à n'importe quelle œuvre qu'elle soit ou non « automatiste ».

Pour terminer, je m'excuse auprès de mon ami et collaborateur Zde ce que ma confiance trop naïve ait eu des répercussions qui l'éclaboussent inéquitablement¹¹⁶.

Les choses auraient pu continuer ainsi longtemps, sauf que Pierre Mercure lui-même y mit fin en déclarant ne plus vouloir du texte de Gauvreau. Mercure était alors déjà en Europe, mais quelqu'un lui avait communiqué les articles du *Petit Journal*. Celui-ci se fit, comme bien l'on pense, un plaisir de publier la lettre de Mercure sous le titre « Le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure ».

116. Anonyme, « Étrange attitude. Gauvreau se fâche », *Le Petit Journal*, 27 novembre 1949, p. 56.

Pareille ridiculisation de Claude Gauvreau et de moi-même ne pouvait rester sans réponse. Permettez-moi de venir ici faire une petite mise au point.

Il m'importe peu que le texte de Gauvreau : *Le vampire et la nymphomane*, soit tourné au ridicule par un rédacteur qui a semblé vouloir négliger la force parfois renversante de sa prose, au profit de l'aspect plus risible de son vocabulaire. Ce texte d'ailleurs ne répond pas au désir que je lui ai exprimé en mai dernier, de me fournir une œuvre susceptible d'être mise en musique.

Il m'importe cependant de faire savoir que je n'ai jamais fait partie du groupe automatiste, et que si j'ai parfois prêté volontiers mon concours en tant que musicien à quelques-uns de leurs spectacles, je suis en désaccord complet avec plusieurs de leurs croyances. D'ailleurs, la faillite complète du surréalisme à Paris me semble assez symptomatique de la destinée de ses produits et sous-produits.

Ce texte demandé à Gauvreau, je le voulais abstrait, court et, connaissant l'originalité de son vocabulaire, je comptais me permettre une petite expérience dans le domaine lyrique analogue au *Pierrot lunaire* de Schoenberg. Mais le texte fourni s'avéra techniquement impossible à réaliser, tant pour son extrême longueur que pour le nombre de chanteurs exigés et la nature spéciale de sa prosodie. En effet je suis persuadé qu'une poésie de cette nature peut encore atteindre un certain public, surtout avec l'aide de l'image ou de la musique, mais, en raison de son hermétisme outré, l'œuvre doit être courte et directe, pour atteindre son but.

Ce texte d'opéra comportait en plus un scénario fort compliqué, contrairement à mes exigences, et fortement teinté de morbidité périmée.

Je n'ai donc pas l'intention de mettre en scène des « chiens policiers chanteurs », pas plus les personnages de mon ami Gauvreau, que ceux dus à la fantaisie de goût douteux de l'auteur dudit article¹¹⁷.

C'est donc par les journaux que Claude Gauvreau apprenait le rejet de son texte par Pierre Mercure. On mesurera l'ampleur de sa déception à une note qu'il envoya à Borduas, au moment où il venait de prendre connaissance de la lettre de Mercure au *Petit Journal*.

117. Anonyme, « L'opéra automatiste — Le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure », *Le Petit Journal*, 11 décembre 1949, p. 48.

Mon cher monsieur Borduas,

Tout s'enchaîne.

À une chaîne dont vous connaissiez déjà quelques ovales voici un nouvel anneau.

Ça peut durer comme ça jusqu'à la Pentecôte.

Vous constaterez vite que le boursier Mercure n'a pas perdu de temps à se ranger aux spécifications de M. Duplessis.

Il est intégral dans le dégonflage, celui-là. On ne peut pas lui reprocher de mettre de l'eau dans son vin... Il n'est pas fractionnable!

Tant pis pour lui, le pôvre!

Mon travail lui fournissait l'opportunité unique d'une délivrance — il n'en a pas voulu. Tant pis.

Il va sans dire que pareille attitude étrange me contraint à lui sonner les cloches quelque peu (pas masochiste, le même CloClo!).

J'ai déjà l'assurance que ma rectification sera imprimée intégralement.

La suite au prochain numéro¹¹⁸.

Comme il l'annonçait à Borduas, Claude Gauvreau répliqua à Pierre Mercure par les mêmes voies que ce dernier avait empruntées pour lui faire connaître son désistement et publiait dans *Le Petit Journal*, qui n'osa pas ne pas la publier, sa seconde « riposte »:

Monsieur le directeur,

Décidément, ce fameux article du 20 novembre sur *Le vampire et la nymphomane* fut pour moi la source involontaire de puissants enseignements.

Il n'y a rien de plus efficace que les catastrophes, mineures ou majeures, pour faire transparaître la vraie nature des individus. Tel hitlérien qui se croyait socialiste fut révélé à lui-même et à son entourage par la défaite de la France en 1940 — et l'on pourrait multiplier les modèles à l'infini.

L'article mentionné s'est trouvé à mettre en cause — dans la lumière et dans l'ombre — tellement de personnes et de choses, que je dois me féliciter maintenant qu'il ait eu lieu.

118. Lettre non datée de Claude Gauvreau à Borduas. Archives Borduas, MACM, dossier 128.

Certains mouchards — qui s'illusionnent sur l'imperméabilité de leur camouflage — ont montré le bout de l'oreille. Je saurai tenir compte de ces révélations inattendues.

Les lendemains de l'article m'ont valu aussi, il est vrai, d'être bombardé par les flèches vénéneuses d'une certaine presse, mais la méchanceté était trop nue pour être éloquente.

Plus marquante et plus bouleversante pour moi, cependant, fut la nouvelle toute fraîche de la défection de Pierre Mercure. Cette défection s'exprime dans la lettre que le *Petit Journal* a publiée le 11 décembre en page 48.

Pierre Mercure renie sa collaboration avec moi.

Le récent boursier du gouvernement provincial trouve compromettant d'être attelé à la même charrue qu'un poète qui ne s'exprime pas comme les discrets versificateurs de l'Académie canadienne-française. Qui l'en blâmerait?

L'action sociale et artistique de ceux que la critique appelle complaisamment « les automatistes » n'a jamais été et ne sera jamais platonique. Elle a le grand mérite de maintenir à l'écart les esprits timorés et fragiles, et, de ne permettre l'approche qu'aux tempéraments aptes à regarder le risque en face. Croyez-moi, ce triage spontané est un grand bienfait.

Mercure a eu peur de se brûler. Il a eu raison. L'intransigeance inhérente à toutes les factions d'art révolutionnaire est incompatible avec la courtoisie mondaine.

Voici cependant les faits — pour ceux que la vérité intéresse encore :

L'ouvrage, que j'ai intitulé *Le vampire et la nymphomane*, m'avait été demandé par Mercure; il ne le nie pas d'ailleurs. Dès que j'en eus terminé le texte, qui me coûta un effort considérable, j'en fis don à mon collaborateur éventuel.

La première lecture du manuscrit jeta Mercure dans un profond désarroi. Les objections qu'il énumère dans sa lettre publiée, il me les énuméra presque toutes à ce moment-là. Je lui dis alors : « Je te donne le texte, fais-en ce que tu voudras... Peut-être dans quelques années y verras-tu plus clair... »

Je sais que de telles œuvres — qui innovent à tous points de vue — ne mûrissent que lentement chez ceux qui les abordent sans préparation suffisante. Après le désarroi qu'il m'avait manifesté, je ne m'attendais pas à une transformation rapide des sentiments de Mercure vers une optique plus favorable.

Pourtant, une semaine plus tard, Pierre communiqua avec moi au téléphone. Il me dit qu'il avait relu mon texte et qu'il commençait à y découvrir des tas d'éléments qui lui avaient échappé d'abord. Le soir même, lors d'une audition de musique, à son invitation, nous discutâmes des possibilités musicales inusitées jusqu'ici. L'intérêt du compositeur croissait manifestement. Je m'en réjouis sincèrement.

Le lendemain, à sa demande, je me rendis chez lui pour me prêter à un travail analytique du texte. Je tâchai de lui expliquer — tout comme au reporter du *Petit Journal* — quel est, selon moi, objectivement, l'essentiel de toute poésie. Je lui fournis même quelques notes théoriques. Mercure sembla satisfait de mes explications.

À la fin de notre labeur, qui dura de onze heures du matin à cinq heures du soir, j'eus l'impression nette que mon ami était profondément ému. Enfin, mon ouvrage, si étrange mais si intégralement justifiable, l'avait touché!

Nous étions bien d'accord qu'il faudrait nécessairement révolutionner toute la musique — comme avaient dû le faire, en leur temps, Debussy et Schoenberg et Stravinski et Berg! Quel autre moyen de correspondre aux exigences d'une connaissance de plus en plus aiguë et impérative?

Mercure m'affirma que — dès qu'il se sentirait assez fort — il s'isolerait en Suisse ou dans la province française, afin d'attaquer ce travail de composition véritablement colossal.

C'était certes une opportunité parfaite pour lui d'écrire son nom dans le béton durable.

Et, il emporta, dans ce but, mon texte en Europe...

Voilà quatre mois que Pierre a quitté le Canada et il ne m'a pas encore signifié aucune modification de ses intentions.

Bien plus, avant son départ, il m'avait accordé l'autorisation explicite de communiquer au grand public l'existence du *Vampire et la nymphomane*, si l'occasion s'en présentait.

Évidemment, depuis, j'ai appris que Pierre Mercure était devenu bourgeois du gouvernement provincial... C'était un événement inquiétant, car je sais depuis longtemps que de tels « dons » ne sont au fond que des *prêts sur gages*.

Toutefois j'aurais espéré qu'il aurait eu assez de fierté pour ne pas compromettre son intégrité morale au profit d'honneurs minables et de satisfactions mondaines éphémères... Et voilà qu'à présent — pour rassurer ses maîtres — Mercure y va des couplets équivoques et serviles

sur « la mort du surréalisme », sur « les produits et les sous-produits » du surréalisme européen, sur la « morbidité périmée » et ainsi de suite, tous ces couplets typiques qui stigmatisent les pantins fardés de la bourgeoisie pourrie !

Le surréalisme est mort ? Qui l'a tué en le dépassant ?

S'il fallait admettre que certains hommes surréalistes d'Europe donnent des signes de fatigue après un effort de création et de connaissance qui dure depuis près de vingt-cinq ans, en quoi ces états individuels compromettraient-ils le grand mouvement collectif — impersonnel et universel — *chaque jour progressif*, qui a ouvert une fenêtre inespérée et irremplaçable sur une plaine inconnue encore à explorer dans sa presque-totalité ?

Le surréalisme sera mort quand il ne produira plus — dans ses filiations diverses — des fruits originaux et authentiques, et quand il aura été dépassé par un autre mouvement de pensée plus progressif et plus dynamique.

Rien n'est éternel, mais, de grâce, n'enterrons pas prématurément les seuls vivants qui nous restent de cette civilisation en ruine !

Il est notable également que ces enterrements gratuits et pseudo-libérateurs du surréalisme s'exercent toujours au profit d'un *retour* régressif à des phases de pensée révolue et fort antérieure au surréalisme (le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg que Mercure aurait voulu recomposer date de 1923, avant même la naissance du mouvement collectif surréaliste).

L'attitude de Pierre Mercure est triste.

Elle est triste, mais elle n'aura pas de conséquences irréparables. Il ne dépend pas du revirement d'un ou de plusieurs individus qu'une œuvre, qui a été enfantée par des nécessités profondes, soit frustrée de ses voies imprévisibles dans l'avenir.

Mon pauvre *Vampire* est maintenant orphelin. Je l'offre — sans grande illusion — au compositeur inconnu qui aura assez d'énergie et de foi incontrôlable pour briser par la toute-puissance de son désir les barrières de l'académie¹¹⁹ moderne !

Le compositeur du présent et de l'avenir dont les accents innommables et sans similitudes sauront faire exploser les mesures et les combles !

119. Pour « académisme moderne », comme Claude Gauvreau en informera Borduas en post-scriptum à sa lettre du 19 décembre 1949. Archives Borduas, MACM, dossier 128.

Où est-il, celui-là?

Claude Gauvreau

signataire de *Refus global*¹²⁰.

Gauvreau se sentit probablement isolé durant toute cette controverse, personne n'étant intervenu en sa faveur. Souffrant d'ulcères d'estomac, déprimé à la suite de son renvoi de l'École du meuble, Borduas avait gardé le silence. Peut-être pour solliciter indirectement leur appui, Gauvreau écrivit de nouveau à Borduas et fit même parvenir tout le dossier de presse à Fernand Leduc. Après tout, qui aurait été mieux placé à Paris pour prendre sa défense auprès de Mercure? Sa lettre à Borduas, écrite au lendemain de la publication de sa deuxième réplique au *Petit Journal*, tentait de justifier son action auprès du maître de Saint-Hilaire, qui lui reprochait parfois son goût pour les activités « tapageuses » :

Cher monsieur Borduas,

Voici le lendemain d'hier.

J'aurai la satisfaction personnelle, au moins, que les faits auront été dits et connus.

Dans l'ensemble, je crois savoir que les réactions à cet article ne sont pas décourageantes.

Pourtant, nous ne sortons pas du sordide. Loin de là. Du moins un commentaire, qui m'est parvenu, était à faire dresser les cheveux sur la tête. Il provenait de Laporte, coemployé de Tranquille avec Mousseau.

Il appert que nous aurons éventuellement à rédiger une dissertation sur le mot *intransigeance*. Ma documentation est prête, ainsi que mes définitions.

J'ai l'impression que de semblables polémiques frustes et algarades brutales — qui ne correspondent pas à vos espoirs de sévérité sociale — doivent vous laisser bien perplexes, sinon le sourcil froncé.

Chacun ses méthodes, chacun ses impulsions, et chacun ses instincts. Les miens sont peut-être d'une essence à la fois inférieure et plus colorée. J'ai l'impression toutefois que mon atavisme sanguinaire servira à quelque chose.

On ne m'enlèvera pas du crâne que, si je n'agissais pas comme j'agis, quelque chose de précieux serait ou infirmé ou retardé ou avorté.

C'est une conviction fanatique et aveugle.

120. Anonyme, « Encore l'automatisme — La défection de Mercure est triste, dit Gauvreau », *Le Petit Journal*, 18 décembre 1949, p. 56 et 65.

Il faut aussi que j'utilise — sans les rechercher — les pintes d'humour noir indispensable à ma consommation annuelle.

Et puis, la prolongation d'une inexactitude réparable m'est physiquement intolérable.

Il est probable que je préférerais que le monde fût idéal. Mais tant qu'il y aura des baveurs et des sauterelles visqueuses (nocifs pour autrui), il est impossible que je ne sois pas leur ennemi ouvert.

Certes, la vie est dure. Depuis quelques jours, je redoute d'être au rebord d'une déception monstre. Nous verrons. En tout cas, il ne saurait être question de déteiler.

Pour employer une expression inédite : « Chaque jour suffit à sa peine. »

Quant à vous, j'espère que votre santé somatique s'améliore, et que vous retrouvez la voie de l'allégresse et de l'agressivité.

Vous m'aviez laissé entendre récemment que l'irruption créatrice était imminente. J'espère que cette tornade est présentement en acte.

J'irai visiter Saint-Hilaire prochainement. D'ici là, bonne chance, bon courage et bonne inspiration,

Claude.

La tentative de sensibiliser Fernand Leduc à ses malheurs fut beaucoup moins heureuse. On connaît la réaction de Leduc grâce à sa correspondance avec Borduas. Il ne semble pas qu'il ait écrit directement à Gauvreau. Non seulement il n'avait aucune intention de lui donner son appui mais, jugeant toute cette histoire « ridicule », Leduc se vexe du fait que Gauvreau avait signé sa deuxième riposte au *Petit Journal*, « Claude Gauvreau, signataire de *Refus global* », impliquant tout le groupe dans cette « polémique idiote ».

Borduas, qui avait suivi de loin mais avec sympathie toute cette affaire, n'était pas de son avis. Il répondit à Leduc, le 8 janvier 1950, que chacun était libre de suivre sa voie, que de toute manière Claude se battait pour défendre la même cause qui avait réuni tous les signataires de *Refus global*. Il avait dû rassurer Claude Gauvreau personnellement là-dessus, car celui-ci était au courant de l'opinion de Leduc et de la réaction de Borduas. Comme on peut le voir à la lecture de « *L'épopée...* » Borduas, écrit-il, était de l'opinion que « le manifeste était pour chacun selon ses besoins¹²¹ ».

121. Claude Gauvreau, art. cité, p. 80.

Ce ne fut pas la seule conséquence de cette triste affaire. Il y en eut une autre, tout à fait étonnante et heureuse. « Cette publicité, dont je me serais bien dispensé, écrit Gauvreau, m'attira la lettre d'un étudiant nommé Jean-Claude Dussault¹²². » Elle fut donc à l'origine de l'instimable correspondance Gauvreau-Dussault, qui a été publiée récemment et à laquelle nous avons si souvent recours dans ces pages.

C'est ce qui a poussé, en 1949, un jeune homme de dix-neuf ans à prendre contact avec un poète d'à peine cinq ans son aîné et dont il ne connaissait rien, si ce n'est une mise au point violemment polémique publiée dans *Le Petit Journal*¹²³.

Apparemment, Dussault avait déjà entendu parler du groupe automatiste et de Claude Gauvreau par un ami qui fréquentait les Beaux-Arts. La polémique à propos de *Mercur* fut donc l'occasion de leur rencontre, si l'on peut dire, puisqu'elle fut surtout épistolaire.

122. *Ibid.*, p. 79.

123. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 9-10.

1950

PARIS

Rencontre de Fernand Leduc et de Jean Bazaine

Le nom de Jean Bazaine apparaît pour la première fois le 21 novembre 1949 dans la correspondance de Fernand Leduc. Il s'agit d'une lettre adressée à Borduas dans laquelle Leduc raconte la visite qu'il vient de faire d'une exposition du peintre français :

[...] c'est à mon avis la première manifestation d'un peintre français contemporain apportant une vue neuve et mettant l'accent sur la sensibilité plutôt que sur les spéculations en cours. [...] Une petite publication parue à cette occasion souligne l'œuvre de façon bouleversante. Nous nous retrouvons en pleine communauté de pensée, pour la première fois sur ce terrain depuis que je suis en France.

Il annonçait ensuite à Borduas qu'il tentait de rencontrer Bazaine. Le 1^{er} janvier suivant, le contact était déjà fait. Ce n'est pas assez dire que l'homme emballa Leduc autant que ses tableaux. Bazaine fut, avec Abellio, la grande rencontre du premier séjour parisien de Leduc. Dès ce premier contact, les deux hommes échangèrent des textes. Leduc lui communiqua *Refus global* et Bazaine, une version de ses *Notes*, qui devait paraître en 1953 au Seuil sous le titre de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Bazaine aurait même manifesté de l'intérêt pour la peinture de Borduas à la vue de la pauvre reproduction noir et blanc de *Cimetière glorieux* dans *Refus global*¹ ! De son côté, Borduas manifesta de l'intérêt pour les *Notes* que lui communiqua Leduc, non sans s'inquiéter d'« une certaine sérénité (regret d'un classicisme) », qui risquerait d'enlever de la « force à la pertinence de son attitude² ». Nous n'avons aucun moyen de savoir si cette version des *Notes* de Bazaine comportait déjà le long passage sur le surréalisme que

1. Voir André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 119-120.

2. Borduas à Leduc, le 29 janvier 1950, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 260, n. 262.

l'on retrouve dans la version publiée. Si c'était le cas, on pourrait trouver Borduas bien « serein » lui-même de n'avoir pas sourcillé davantage. Les positions de Bazaine sur le surréalisme étaient en effet très critiques et doivent être analysées de près, ne serait-ce que pour situer Leduc lui-même sur la voie de son propre détachement du surréalisme, confirmé dès la rencontre avec Abellio. Certes, à l'époque de ses contacts avec Bazaine, il en était déjà loin et il serait faux de parler ici d'influence. Mais on peut parler de convergence. Et qui plus est, contrairement à Abellio, Bazaine avait su traduire ses intuitions en peintre et non en philosophe.

Pour Bazaine, le surréalisme s'est leurré (ou nous a leurrés) sur la pureté de l'inconscient. « Il n'y a pas entre conscient et inconscient de barrière suffisamment forte, de cloison assez impénétrable pour que tout échange soit interdit³. » Conséquemment, le rêve qu'une certaine forme de peinture surréaliste met à l'honneur est moins une « invention » que

[...] l'expression décalée d'une réalité. [...] Scrupuleusement copié par un homme qui croit à son existence autonome, à sa vertu créatrice et néglige de le replanter en soi, de le réinventer, il n'est ni plus ni moins transcendant que la copie de n'importe quelle autre réalité. [...] La déformation du rêve n'est jamais qu'une déformation, si délirante soit-elle. L'enflure ou la déroute d'une réalité sagement consultée, mais jamais une invention. Comment serait-ce possible? Le rêve, c'est notre réalité quotidienne devenue folle, rien de plus. Ce n'est pas une autre réalité⁴.

Et l'écriture automatique? Vaut-elle mieux que le rêve? Est-elle aussi soumise aux contaminations du conscient? Pour les mêmes raisons, poursuit Bazaine, elle devient « une sorte de duperie sur la spontanéité. Le geste immédiat, dit spontané, n'est plus forcément et tout de suite, il est même rarement celui qui correspond au plus profond, au plus vivant de nous-mêmes⁵ ». Bazaine rejoignait Barthes sans le savoir.

[...] l'automatisme [...] ne ramène nullement du « spontané », du « sauvage », du « pur », du « profond », du « subversif », mais au contraire du « très codé » : le mécanisme ne peut faire parler que l'Autre, et l'Autre est toujours conforme. Si nous imaginons que la fée Automatisme touche de sa baguette le sujet parlant ou écrivant, les crapauds et les vipères qui jailliront de sa bouche seront tout simplement des stéréotypes. L'idée

3. Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 21-22.

5. *Ibid.*, p. 25.

d'écriture automatique implique une vue idéaliste de l'homme, divisé en sujet profond et sujet parlant⁶.

Bazaine, quant à lui, en voulait pour preuve les dessins de Nadja, qui sont bien pauvres en effet.

Les rapports de Leduc avec Bazaine deviendront de plus en plus chaleureux. Quand les Leduc s'installèrent à Clamart, il venait leur « rendre visite en moto, avec ses grosses bottes ». Bazaine ira jusqu'à prêter son atelier de la rue Monsieur à Leduc, à la veille de son retour au Canada en 1953. Entre-temps, les Leduc étaient revenus habiter Paris, rue de Babylone.

Pour nous, ça allait plutôt mal. Il n'y avait pas d'expositions, il n'y avait pas de ventes, Thérèse avait une petite aide de son père mais c'était insuffisant. Et puis Isabelle est née. Donc pour l'été, Bazaine m'a proposé son atelier. [...] C'était presque en face. Il a dit : « Je pars pour l'été, si vous voulez mon atelier, vous le prenez. » Il avait un atelier très exposé au soleil, enfin un vrai atelier. J'ai travaillé là je ne sais pas, un, deux, trois mois⁷...

Rétrospectivement, il est possible de voir que l'attachement profond de Bazaine à la nature, son paysagisme abstrait, son cézannisme intrinsèque ont permis à Leduc de se détacher définitivement du surréalisme et d'envisager une peinture abstraite qui ne renonçât plus à la forme.

Ce qui est certain, c'est qu'il [Bazaine] puisait toujours dans la nature, les deux pieds bien installés dans la nature, et en cela je me sens en connivence avec lui. Même si on fait une peinture dite abstraite, ce n'est pas abstrait, c'est réellement ancré dans le réel. Mais d'une certaine façon, ça ne retient que la quintessence de ce réel⁸.

Bazaine avait mis en exergue à ses notes ce mot de Joyce : *All world in a nutshell* et définissait le travail du peintre comme celui de la recreation d'un « monde qui, en chacun de ses détails, en chacun de ses signes, se souvient du monde tout entier⁹ ». C'est ce à quoi aspirera la peinture de Leduc à partir de ce moment-là.

6. Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps », dans *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 231.

7. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 61.

8. *Ibid.*

9. Jean Bazaine, *ouvr. cité*, p. 32.

Jeanne Renaud et Riopelle

Alors que Leduc, tant sur le plan idéologique que pictural, se détachait de plus en plus du surréalisme, Riopelle cherchait encore sa voie. Le 3 mars 1950, il offrait sa collaboration à un spectacle de Jeanne Renaud. Des trois sœurs Renaud, Jeanne fut la plus active dans le domaine des arts et spécialement dans celui de la danse moderne. Nous l'avons vu, elle poursuivit sa carrière à Paris en donnant des cours à l'American Club, où elle enseignait chaque matin. Elle rencontra Merce Cunningham durant le séjour de ce dernier à Paris de 1949 à 1952 et suivit de ses leçons. Mary Anthony séjourna à Londres durant le même temps, et même à Paris, en 1951. Jeanne Renaud garda contact avec elle.

Le 3 mars 1950, elle donnait un « Récital de danse », à l'American Students' and Artists' Center de Paris. Elle y présentait *Vibration*, *Nuit infernale*, *Emprise*, *Danse de la gitane* et *Danse marine* avec la collaboration de Monique et Pierre Mercure et de Jérôme Rosen pour la musique et de Gabriel Charpentier pour les textes. L'une de ces danses s'inspirait d'un poème de Rimbaud. Les décors étaient de Jean-Paul Riopelle. Comme la chorégraphe le confiait à Caroline Ohrt récemment, cette collaboration de Riopelle était remarquable. Certes, travailler avec Riopelle était déjà une sorte de défi. Imprévisible jusqu'au dernier moment, il ne manqua pas, comme bien l'on pense, de lui donner quelques inquiétudes :

C'est Riopelle qui faisait tous mes décors, mais il était tellement instable... Il m'en a fait voir de toutes les couleurs. Au début il voulait peindre le décor. Mais nous n'avions pas assez d'argent. Il se ravisa et abandonna cette idée. Il disait : « T'inquiète pas, je vais faire quelque chose. » Pierre Mercure n'était pas mieux. Il changeait toujours sa musique. Je n'étais pas contente. Cinq jours ou une semaine avant la représentation, je n'étais toujours pas fixée sur la participation de Riopelle. Je devais faire imprimer mon programme. Ne sachant à quoi m'en tenir avec lui, j'ai omis son nom au générique. Mais il a fini par me faire quelque chose de sensationnel. Il m'est arrivé un soir avec l'idée qu'il fallait louer une lanterne magique. Il a peint des diapositives et trouvant cela trop statique, il eut l'idée de jeter des cheveux devant la lentille. Avec la chaleur intense produite à cet endroit, les cheveux se recroquevillaient, frisaient, disparaissaient. Tout mon décor se mit à bouger. La projection envahissait tout l'espace scénique, le plafond, le mur, le plancher. Ça bougeait dans tous les sens. Une des diapositives utilisées représentait un tableau de Chirico. Une autre de ses diapositives

représentait des herbes marines. On avait l'impression que l'on était sous la mer. C'était très bizarre. J'avais trouvé ça tellement beau que j'avais dit à Riopelle que je n'avais pas besoin de danser, que l'on pourrait utiliser les diapositives seules et que l'on appellerait ça la danse de la peinture ou quelque chose dans ce genre-là. Mais Riopelle m'en avait dissuadée: «Non, non, il faut que tu sois là, c'est encore plus beau quand tu es là¹⁰.»

Jeanne Renaud en fut donc quitte pour la peur.

Leduc et Riopelle à la Galerie Creuze

Du 26 mai¹¹ au 10 juin¹² 1950¹³, avait lieu une exposition conjointe *Leduc-Riopelle* à la Galerie Raymond Creuze, 4, avenue de Messine, Paris VIII^e. L'exposition comportait une quarantaine¹⁴ de tableaux et occupait les quatre salles de la galerie. Comme Leduc l'indiquait à Claude Gauvreau, ce n'est pas sans peine que l'exposition avait été présentée à cet endroit:

[...] des démarches à ce sujet ayant cours depuis près de huit mois et notre projet devant d'abord se réaliser à la galerie Colette Allendy: ce qui est important à noter, je crois, et qui est une joie morale pour nous, c'est que dans les deux cas, les galeries nous furent offertes sans frais sur la foi en nos tableaux¹⁵. Des difficultés administratives nous ayant relégués en juillet pour le premier projet, nous avons cru devoir accepter les sollicitations de M. Creuze, réalisables en juin¹⁶.

En réalité, c'est dans la correspondance de Leduc et de Borduas que l'on peut le mieux suivre ce qui fut à l'origine de ce changement. Le 21 novembre 1949, Leduc commençait par lui annoncer la possibilité d'une collaboration entre lui et Riopelle. La chose n'allait pas de soi en effet et pouvait surprendre.

10. Entretien de Caroline Ohrt avec Jeanne Renaud, 14 septembre 1993.

11. Et non le 26 juin, comme le dit André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 262, n. 273; il se corrige lui-même d'ailleurs là-dessus, à la n. 275.

12. Peut-être même jusqu'au 15 juin; voir l'interview que Leduc accordait à Claude Gauvreau pour *Le Haut-parleur*, cité dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 264.

13. Guy Robert, dans *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 63, avance: du 26 mai au 15 juin 1950.

14. Une trentaine, selon Guy Robert, *ibid.*

15. Dans ses entretiens avec Lise Gauvin, Leduc croyait se souvenir qu'on leur avait demandé «une participation aux frais» chez Allendy. Voir Lise Gauvin, *ouvr. cité*, p. 59.

16. Cité dans André Beaudet, *ouvr. cité*.

Sur un autre plan, peut-être à votre étonnement, vous me retrouverez aux côtés de J.-P. Riopelle dans un projet d'exposition à Paris (importante galerie) pour le printemps prochain. L'offre, inattendue et miraculeuse dans les conditions actuelles des marchands de tableaux parisiens, nous est faite du local, des frais de publicité et autres en vue de « l'exposition de l'année » qui se tiendrait dans les halles et les jardins de la galerie Colette Allendy.

La galerie Colette Allendy était très active. Les expositions s'y « succédaient à un rythme effréné¹⁷ ». Michel Ragon présente ainsi sa propriétaire : « Colette Allendy vous recevait comme on reçoit chez soi et l'on regardait les tableaux sur les murs de sa maison comme s'il s'agissait de sa propre collection¹⁸. » Bellet la cite comme un exemple de galerie qui s'est ruinée « en poursuivant sans cesse sa recherche de jeunes talents¹⁹ ». C'est là que Georges Mathieu organisa en 1948 l'exposition *H.W.P.S. M.T.B.*²⁰, qui se voulait dans la suite de l'exposition *L'imaginaire* présentée à la Galerie du Luxembourg. C'est Colette Allendy qui avait suggéré que Picabia fasse partie de cette nouvelle exposition (le P. du titre)²¹. Pouvait-on s'attendre à une certaine ouverture de la propriétaire vers les propositions abstraites non géométriques des Canadiens ?

Cela n'allait pas de soi, cependant. Entre-temps, Leduc prenait meilleure conscience des tendances représentées par la galerie Colette Allendy et écrivait le 22 janvier à Borduas :

La campagne chez les « critiques » est engagée pour ou contre l'abstraction. Et les admirateurs de Colette Allendy (une vingtaine) dont quelques-uns souverainement puissants par l'apport de leurs jugements appartiennent aux Réalités Nouvelles, mouvement d'art abstrait engagé dans les stériles spéculations de Kandinsky, Bauer, etc. Évidemment si nos œuvres leur étaient présentées notre exposition serait en danger. Par bonheur M^{me} Allendy est venue seule voir nos toiles. Nous n'aurons donc de certitude réelle qu'au moment où une part des frais sera engagée²².

17. Harry Bellet, « 1943-1959. Des Galeries/Galleries », *Cimaise*, 36^e année, n° 199, mars-avril-mai 1989, p. 30.

18. Michel Ragon et Michel Seuphor, *L'art abstrait (tome 3)*, Paris, Maeght, 1973, p. 17.

19. Harry Bellet, art. cité, p. 30.

20. Pour Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié et Bryen.

21. Voir Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 52-57.

22. André Beaudet, ouvr. cité, p. 122.

On sait qu'à cette époque les *Salons des Réalités nouvelles* étaient dominés par les disciples français de Mondrian, Auguste Herbin et Jean Gorin²³. Dans la mesure où on pouvait rattacher les automatistes canadiens à une forme ou l'autre de l'abstraction lyrique, leur exposition chez Colette Allendy était en effet compromise.

L'affaire n'était donc pas encore dans le sac. Le 24 février 1950, Leduc garde espoir, comme il l'indique à Borduas :

Une visite récente à M^{me} Colette Allendy nous a permis de reconsolider des positions qu'une absence prolongée de notre part avait fortement ébranlées²⁴.

Et le 26 avril, donc à un mois de l'exposition, Leduc croyait l'affaire conclue chez Colette Allendy :

Pour nous, après maintes démarches, nous avons fini par enlever l'affaire chez Colette Allendy pour le 20 juin au 4 juillet. — Nous espérons donner un coup — quoique nous soyons très limités par la publicité. — J. P. à mon sens a fait de très excellentes toiles. — Pour le moment je peins assez peu — pénurie de matériel et de ressources²⁵...

Puis, le 14 mai, coup de théâtre ! Tout était à recommencer :

Jusqu'à ces derniers jours, j'ai été extrêmement ennuyé par les complications qui s'élevaient autour de notre projet d'exposition ; nous avons même été reculés jusqu'en juillet... Mais un revirement subit fait que tout a changé, la galerie Allendy pour la Galerie Creuze et le mois de juillet pour les mois de mai-juin, soit du 27 au 10.

Nous sommes donc en pleine fièvre d'organisation et cette fois l'affaire est dans le sac. — La date précise dépend uniquement de l'imprimeur. — Il est encore préférable d'avoir affaire avec un homme d'affaires véritable sans fausse représentation qu'avoir à se débrouiller avec des personnes supposées désintéressées et dévouées à la cause de l'art et des artistes... les creux sentiments.

Enfin tout s'arrange — nous sommes prêts à l'épreuve²⁶ !

Par la suite, Riopelle gardera quelques liens avec la Galerie Creuze, où il réparera des tableaux et fera d'autres menus travaux pour gagner quelques sous. Mais il ne faudrait pas se faire une image trop idyllique des

23. Voir là-dessus le catalogue *Paris-Paris*.

24. André Beaudet, ouvr. cité, p. 124.

25. *Ibid.*, p. 127.

26. *Ibid.*, p. 129.

relations des jeunes artistes avec Creuze. Leduc a révélé récemment la suite :

M. Creuze était un homme d'affaires qui pouvait vous embobiner d'une façon absolument incroyable. Il était de ceux qui savent vous jeter de la poudre aux yeux. Il nous proposait une grande exposition dans une grande galerie à grand fracas — je ne sais pas moi, cinq mille invitations...

Il ne demandait pas notre participation aux frais, mais il se payait en tableaux. Et c'est là qu'on s'est fait avoir.

À la question de savoir combien de tableaux il retint une fois l'exposition terminée, Leduc répondait :

On n'a jamais su combien il en avait vendu, c'est ça l'histoire. À la fin, il a dit : « Moi, je garde ça, ça, ça et ça ; les frais se sont élevés à tant, j'ai envoyé tant d'invitations, il y a eu tant de timbres, ça a coûté tant... » Il a fait toute une facture, et puis « je garde ça, ça, ça ». Mais on ne savait pas si cela était vendu, donc on s'est retrouvés sans rien du tout. Je sais qu'il a gardé un bon nombre de Riopelle et quelques Leduc²⁷...

On ne s'étonne plus dès lors que, dans une lettre ultérieure à Borduas, Leduc parlait des « basses manigances » de Creuze, qui apparemment s'était rendu à Montréal et avait tenté d'utiliser les mêmes tactiques avec Borduas, qui éprouvait alors de sérieuses difficultés financières²⁸.

Mais revenons à l'exposition elle-même. Comment fut-elle couverte par la critique parisienne ? Patrick Waldberg, associé au groupe surréaliste jusqu'à l'époque de l'affaire Pastoureau-Carrouges²⁹, couvra l'exposition dans *Combat* :

Du Canada, au moins, surgissent des jeunes. Ce sont Riopelle et Leduc, qui exposent ensemble, actuellement, à la Galerie Creuze. Il faut s'empreser de dire que ces artistes n'ont guère de canadien que l'accent dont la saveur archaïque tranche avec l'audace de leurs recherches. Leduc souffre visiblement du voisinage de Riopelle dont l'impérialisme pictural se satisfait avec peine des limites imposées par le rectangle. Il ne faudrait pas beaucoup pousser Riopelle pour que, sa toile couverte, il

27. Lise Gauvin, ouvr. cité, p. 59-60.

28. André Beaudet, ouvr. cité, p. 135 et n. 285.

29. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Folio », vol. I, p. 13, présente Patrick Waldberg comme « l'ami américain des Leiris ». On sait que Michel Leiris, ex-surréaliste, fit partie du comité de rédaction de la revue de Sartre, *Les Temps modernes*.

poursuive rageusement l'œuvre entreprise sur les murs mêmes de l'atelier, sur le toit, sur la façade, et j'avoue redouter parfois, lorsqu'il m'arrive de le rencontrer, qu'il me recouvre des pieds à la tête de laque d'outremer ou de carmin. Je ne suis pas éloigné de croire que Riopelle, de tous les jeunes artistes qu'il m'a été donné de connaître, soit le seul à posséder le tempérament d'un « vrai peintre », qui pourrait bien devenir un « grand peintre », dans la mesure où ces mots ont le moindre sens. La toile n° 18, sorte de paysage rouge où dansent les couleurs d'une fête sauvage, pourrait s'intituler « Hommage au 14 juillet de Van Gogh ». Les dernières œuvres, véritables « sculptures à l'huile », coulées bouillonnantes de lave multicolore où des bossellements rouges et bleus alternent parfois avec un trou noir d'où l'on s'attendrait à voir gicler quelque geyser, annoncent peut-être une voie jusqu'à présent inconnue. Si un conseil doit être donné à Riopelle de se contraindre, d'endiguer sa fougue et son enthousiasme, ce n'est pas moi qui me chargerais de cette tâche. J'ai trop le goût pour la très grande liberté dont son œuvre, dans toute son exéburance, porte la marque³⁰.

Cela ne faisait pas grand-chose sur Leduc, c'est le moins qu'on puisse dire ! Certes, Patrick Waldberg connaissait déjà bien Riopelle. Mais il y a peut-être une autre explication au peu de cas qu'il fit de Leduc dans son article. Il semble que Riopelle se soit arrangé pour être seul, à l'occasion d'une rencontre avec la presse, affirmant à Leduc, qui vivait alors en dehors de Paris, que la date en avait été changée et qu'il n'avait donc pas à se déplacer.

L'autre article paru sur cette exposition était de Pierre Descargues. Il y faisait tout de même une meilleure place à Leduc :

Deux peintres qui ont l'air de sortir d'un combat passionné. Le premier [Leduc] surtout n'hésite pas à ouvrir à travers les jeux de taches colorées un monde très profondément mystérieux, un monde du fond de la mer et du ciel où se dressent de troublantes figures plus ou moins reconnaissables. Leduc joue sur ce doute avec talent. Riopelle, plus franchement, n'expose que des murs de peinture. Éclatement, signes indéchiffrables marquent ces blocs richement colorés d'une vie intense. On croirait une catastrophe heureuse ; celle d'un camion de tubes de couleurs écrasé par une bombe³¹.

30. Patrick Waldberg, « De l'Italie fantôme au Canada virtuel », *Combat*, 27 mai 1950, p. 4.

31. P[ierre] D[escargues], *Arts*, 16 juin 1950, cité par Claude Gauvreau, *Le Haut-parleur*, 30 juillet 1950, qui l'attribue à Pierre Descaves [sic] et d'une manière légèrement différente par Oscar Richer, « M. Fernand Leduc, artiste peintre », coupure de presse non identifiée au dossier Leduc du MACM.

À la question de Claude Gauvreau sur les réactions du public et de la presse, Leduc répondait :

Il ne s'agit évidemment pas de réactions houleuses. Mais le sens général des appréciations fut des plus encourageants. Notre invitation, son graphisme ainsi que les ajours³² ont suscité de la curiosité et amené à notre exposition les noms les plus connus de la littérature et de la peinture sans oublier les marchands et les collectionneurs. L'appréciation la plus réconfortante et la plus juste est celle-là même de M. Creuze qui nous a avoué avoir entrepris cette exposition à ses risques et périls et s'en trouver à ce point satisfait qu'il nous a proposé de « frapper un bon coup » individuellement dans un avenir assez rapproché. Tout cela pour le côté « exhibition, marchand de l'affaire ». La presse pas très loquace fut également élogieuse, aussi bien pour Jean-Paul Riopelle que pour moi. À paraître prochainement : une critique de [Édouard] Jaguer dans la nouvelle revue *Coréa* ; une critique de Vrinat dans l'*Âge nouveau*. À Montréal à paraître dans la *Revue médicale* par Hertel.

Nous n'avons pu vérifier si ces promesses d'articles se matérialisèrent jamais. Quand Gauvreau lui demanda ensuite qui leur avait été défavorable, Leduc répondit : « Il n'y a pas eu jusqu'à présent de presse défavorable, et s'il y en avait ce serait vraisemblablement du côté des revendications abstraites », entendez géométriques.

À la question de la réaction de la presse à l'égard de Riopelle, Leduc répond gentiment : « Le critique surréaliste et ami de Jean-Paul, M. Patrick Waldberg, a souligné avec enthousiasme les toiles de Riopelle et nous a fait à tous deux une part large dans la jeune peinture contemporaine³³. »

32. Voir André Beaudet, ouvr. cité, p. 131, pour le diagramme et ses « ajours ». Beaudet a finement analysé ce diagramme et a fait remarquer que la place qu'y occupent Kandinsky et Mondrian était probablement une concession au groupe Allendy. Je note que Charchoune y a déjà une place : « CHARCHOUNE — Émerveille (*La mer souveraine*, 1949). » Allusion à l'exposition Charchoune de l'année précédente.

33. André Beaudet, ouvr. cité, p. 262-265.

MONTRÉAL

Mousseau et Ferron au Comptoir du livre

L'exposition duo que Mousseau et Ferron présentèrent du 11 au 25 février 1950 au Comptoir du Livre français, 1588, rue Saint-Denis, eut des conséquences inattendues. Mousseau y présentait une minirétrospective de ses dessins de 1945 à 1950. Aucun n'était identifié par un titre, si ce n'est par un numéro. Ferron avait six sculptures, apparemment des «modelages enduits de couleur³⁴». Le public y était invité par une page tirée de la belle édition de Dom Albert Jamet des *Lettres de Marie de l'Incarnation* sur laquelle avaient été collés la date et le lieu de l'exposition et un carton portant en noir les mots «FERRON MOUSSEAU»³⁵.

Mousseau s'était vu confier la vitrine de la librairie et l'avait consacrée au *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, qui venait d'être publié chez Mithra-Mythe. Cette vitrine devait être assez remarquable. Paul Verdurin en parla en ces termes :

Loin de moi aussi la pensée de prêter aux automatistes l'intention de terrifier la population de la rue Saint-Denis par les hallucinants paysages du subconscient exécutés avec ficelles blanches sur fond violet dans la vitrine du Comptoir du livre français³⁶.

Mousseau s'était aussi occupé de l'accrochage. Pour les sculptures de Ferron, il avait eu recours à un système ingénieux, également bien décrit par Verdurin.

[Ces sculptures étaient] de glaise non cuite, recouverte de ciment ou de vernis. Leur présentation est très ingénieuse. À cause du peu d'espace consacré à l'exposition, on y a suspendu ces sculptures au moyen de fils de laiton, au lieu de les placer sur des stands encombrants³⁷.

En réalité, elles étaient placées sur des planchettes de bois retenues par ces fils de laiton. De glaise crue, ces sculptures étaient très fragiles. Quand, après l'exposition, Ferron tenta de les faire cuire, elles s'effritèrent et se perdirent. Elle a expliqué à Rose-Marie Arbour qu'elle avait tenté de «faire en sculpture l'équivalent de Soutine en peinture³⁸».

34. Rolland Boulanger, «Les amis de l'art "vivant"», *Le Canada*, 16 février 1950, p. 4.

35. Voir les archives de Mousseau pour un exemple.

36. Paul Verdurin, «Exposition conjointe de Ferron et Mousseau», *La Presse*, 16 février 1950, p. 35.

37. *Ibid.*

38. Entrevue de Rose-Marie Arbour avec Marcelle Ferron, le 11 février 1994.

Le Comptoir du livre était une minuscule librairie. Il fallait monter à l'étage pour y voir les quelques dessins et sculptures que Mousseau et Ferron avaient pu y mettre. Malgré tout, il vint pas mal de monde au vernissage. Marcelle Ferron, « gravement malade », ne put y assister.

C'est au moment de cette exposition que se situe le fameux épisode des lampions et du cidre mentionné par Borduas dans *Communication intime à mes chers amis*, rédigé entre les 1^{er} et 9 avril 1950. Les exposants avaient eu la plaisante idée de servir du cidre dans des verres à lampion pour le vernissage. C'est bien sûr pour la même raison provocatrice qu'ils avaient utilisé les lettres de Marie de l'Incarnation pour leurs invitations, l'oppression religieuse pesant encore lourdement sur les consciences, comme ils allaient d'ailleurs en faire la preuve au cours même de leur exposition.

Or, qui leur reprocha, semble-t-il avec colère ces gestes quasi sacrilèges (voler des lampions dans une église était certainement perçu comme tel à l'époque)? Quelque père Robillard ou quelque Ernest Gagnon? Non! Borduas lui-même, il est vrai pour des raisons bien différentes que celles que l'on pourrait prêter à ces ecclésiastiques. Mais tout de même!

Borduas n'avait pas du tout prisé la provocation de ses jeunes amis et, à leur grande surprise, avait piqué une de ces colères, le soir du vernissage. Dans *Communication intime à mes chers amis*, il se référait encore à l'incident comme à un exemple de « dadaïsme négatif »:

Les maudits petits lampions du verre de cidre! De la merde qui nous obligeait à revivre un instant, au moins le temps nécessaire pour en chasser l'odieuse présence, un passé révolu, dépassé pour chacun de nous. Laissez faire ces actes-là à ceux qui en ont positivement besoin! Vous n'en favoriserez l'éclosion, chez ceux-là, qu'en agissant positivement vous-mêmes. Tout retour en arrière, tout arrêt exploité est négatif, académique, freinant! Maintenant il est bien possible que les auteurs des lampions aient eu besoin positivement de ce geste! Que je me sois trompé sur leur véritable degré d'évolution? Alors, ils seraient parfaitement quittes envers mon reproche. Je n'aurais que projeté sur eux le désagrément de me trouver devant mon propre défaut de jugement³⁹.

Comment expliquer cette réaction de Borduas? Faut-il y voir simplement l'expression d'une distance entre les générations? Les jeunes n'auraient pas à refaire un combat que leurs aînés ont mené depuis longtemps. N'est-ce pas une perte de temps et d'énergie? Oui, si tout acte

39. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 509.

de ce genre n'a de sens que pour celui qui le pose. Mieux aurait valu assister à une messe noire ! Mais qu'en est-il si le geste vise les autres ? N'est-il pas susceptible d'un autre type d'appréciation ? Il se pouvait très bien que l'emprise de la religion sur les consciences automatistes ait été « révolue », « dépassée », « en arrière », mais l'était-elle autant pour la société québécoise dans son ensemble ? Un incident survenu à la suite du vernissage allait démontrer qu'il n'en était rien et combien forte en était encore « l'odieuse présence » :

Le vernissage de cette exposition fut l'occasion d'un incident grave. L'ex-jésuite Rolland Boulanger, qui faisait de la critique conservatrice pour le quotidien libéral *Le Canada*, s'approcha de moi et, sur un ton patelin, me demanda une liste des personnes présentes. Sans penser à mal, je lui dressai la liste demandée. Or, il se trouvait au vernissage deux élèves de versification du Collège Sainte-Marie, André Goulet et Georges Ouvrard ; Boulanger publia la liste mentionnée sur un ton de dénonciation. Goulet et Ouvrard furent expulsés du collège. La réputation de ces mécréants d'automatistes était si diabolique, semble-t-il, qu'il suffisait d'assister au vernissage d'une de leurs expositions pour se voir interdire le droit de poursuivre des études chez les jésuites⁴⁰ !

Les contacts de Mousseau et du jeune André Goulet remontaient à quelques mois plus tôt :

À cette époque⁴¹, alors que le jeune homme s'enlisait consciencieusement dans sa Versification, advint « l'annonce faite à Goulo ». L'ange de liberté, l'annonciateur de la vocation d'homme, ce fut Mousseau, l'artiste surrationnel.

Mousseau était, à ce moment-là, un employé de la Librairie Tranquille. Dans l'acquittement normal de ses fonctions de vendeur, Mousseau vint en contact avec le sympathique Goulet. Un autre jeune peintre, André Champeau, accompagnait notre apprenti curé⁴² ; la conversation s'engagea. Les échanges culturels s'annonçant prometteurs, le dessinateur automatiste réputé offrit aux deux jeunes gens, pour le soir même, l'hospitalité de son atelier — il s'agit de l'extraordinaire atelier de la place Christin, demeuré justement célèbre auprès des penseurs d'avant-garde [...].

40. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 81.

41. En 1949, Goulet n'avait que seize ans. Il était né en 1933.

42. Goulet songeait alors à entrer dans les ordres.

L'atelier Mousseau était, en quelque sorte, la centrale surrationnelle. Participants engagés, sympathisants, antagonistes même, s'y côtoyèrent durant des mois et des mois. À cette époque, surtout LeFebure et moi-même y tenions compagnie à Mousseau.

La journée même de sa rencontre avec l'hôte du local, j'eus le plaisir de connaître Goulo⁴³.

Ayant pris contact avec Mousseau depuis peu, Goulet ne voulut pas manquer son exposition et s'y rendit donc sans arrière-pensée avec ses amis, André Champeau et Georges Ouvrard. Mal leur en prit ! Rolland Boulanger s'y trouvait aussi, avons-nous dit. Son article commençait en effet de la façon suivante :

On pouvait quand même reconnaître parmi le groupe des purs : Borduas, Marcel et Suzanne Barbeau, Françoise Sullivan, Paterson Ewen, Cécile Depairon, Paul et Nicole Legault, M^{me} Saint-Mars Gauvreau et son fils Claude, André Goulet, Jean Lefebvre (LeFebure), Robert Blair, André Champeau, Georges Ouvrard, Jacques Ferron, André Pouliot, Gilles Hénault, Muriel Guilbault, Serge Phénix, beaucoup d'autres aussi ; enfin Jean-Paul Mousseau, l'un des deux exposants. On venait d'hospitaliser l'autre, M^{me} Ferron-Hamelin. Aucun représentant du Vatican, mais quelques journalistes⁴⁴.

Les jeux étaient donc loin d'être faits. L'Église jouissait encore d'un immense prestige dans la société québécoise au début des années cinquante. Sa capacité de créer des drames dans la vie de ceux dont elle réprouvait le comportement demeurait entière. Servir du cidre dans des verres à lampion était peut-être une manifestation de « dadaïsme négatif » aux yeux de Borduas, qui n'y avait vu qu'un geste individuel. C'était une forme d'action symbolique qui avait encore sa raison d'être, comme l'incident du renvoi des élèves du Collège Sainte-Marie l'avait démontré. De la même manière étaient aussi nécessaires les interminables sermons que Claude Gauvreau assénait dans le même temps à son « fantôme », Jean-Claude Dussault, sur la « pourriture catholique ». Les armes étaient différentes, mais elles servaient au même combat. Borduas demandait à ses jeunes amis de renoncer à l'action et à la discussion. « Laissez faire ces actes-là à ceux qui en ont positivement besoin ! » Or c'est à cette renonciation qu'ils étaient de moins en moins prêts. Les injustices étaient trop

43. Claude Gauvreau, « Au-delà de l'immondice jésuitique. André Goulet, dit Goulo », *Le Haut-parleur*, 22 décembre 1951, p. 5-6.

44. Rolland Boulanger, art. cité, p. 4.

criantes, comme celle qui s'abattait sur leur ami Goulet, pour qu'ils acceptent de se réfugier dans la « seule bourgade plastique, place forte trop facile d'évitement ».

Revenons à l'exposition Ferron-Mousseau. Quelle fut la réaction de la critique ? Comme toujours, elle fut un peu mince. Rolland Boulanger, qui entre-temps était passé dans le camp ennemi, se contentait de faire à propos de Mousseau un rapprochement douteux qu'il qualifiait d'ailleurs lui-même d'aussi « bourgeois » que possible :

Sincèrement, certains de ces dessins de Mousseau ont des airs de parenté avec ceux que faisait autrefois Gleizes, l'un des artistes français qui poussèrent l'abstraction puriste des formes aux antipodes de ce qui devait être un jour l'automatisme. Mais tout se touche aux extrêmes, en fin de compte. C'est pourquoi il serait bien difficile de dire actuellement où finit l'automatisme de Mousseau et où commence la volte-face.

Une fois de plus, le caractère très abstrait de la production de Mousseau était remarqué. Mais pourquoi parler de « volte-face », quand on a affaire à une évolution constante dans la même direction ?

Boulanger n'était guère plus éloquent sur les sculptures de Ferron. Du moins fit-il un effort pour surmonter ses anciennes réticences à son endroit :

Les modelages enduits de couleur de M^{me} Ferron-Hamelin tiennent à la fois de la réalité et du raccourci symbolique. Ces sujets sont tirés d'un monde où l'étranger et l'omission ont élu leur commune demeure.

À tout prendre, mieux valait la prose de Paul Verdurin, qui avait au moins l'avantage de décrire le contenu de l'exposition et sa présentation :

Les dessins [de Mousseau] qui se classent par catégories représentent plusieurs périodes de développement. L'exposition constitue un choix des meilleurs dessins de Mousseau depuis 1945. Dans les plus anciens, réalisés avant le voyage en Europe du peintre, en 1947, on y relève l'influence de Léger et de Matta. Un autre groupe de dessins, d'une forme plus personnelle, se rapproche du totémisme, et l'artiste les a d'ailleurs intitulés *Sioux*. Au retour d'Europe, débute pour le peintre une nouvelle phase que l'on retrouve jusque dans ses derniers dessins. Avant de quitter l'artiste, celui-ci réaffirme sa confiance en une prochaine expansion de l'automatisme, non seulement en peinture mais encore dans les autres arts. [...] Les sculptures de M^{me} Ferron ont des formes étranges qui s'apparentent à des plantes sous-marines plutôt que terrestres⁴⁵.

45. Paul Verdurin, art. cité.

On aura noté au passage l'allusion à la multidisciplinarité chez Mousseau. Cette exposition qui présentait des dessins et des sculptures en était déjà une claire illustration.

Manifestation des Rebelles

Au moment où l'exposition du Comptoir du livre battait son plein, il était déjà temps de soumettre des œuvres au jury du 67^e Salon du printemps. Nous avons vu que, depuis 1944, les œuvres exposées au Salon du printemps devaient être approuvées par un jury, ou plutôt par l'un ou l'autre de deux jurys, un ancien et un moderne. Cette année-là, le jury moderne — l'autre ne comptait pas⁴⁶ —, présidé par Stanley Cosgrove, assisté de Jacques de Tonnancour et de Goodridge Roberts, avait pris sur lui de refuser entre autres les envois de Jean-Paul Mousseau, de Marcelle Ferron et de Marcel Barbeau. Borduas, quant à lui, avait été accepté. Ses jeunes « disciples » faisaient problème. On était sûr au sein du jury qu'ils avaient voulu éprouver sa patience, le pousser à bout en lui soumettant par exemple des envois de dimensions non réglementaires ou si mauvais qu'il n'eut d'autre choix que de les rejeter et faire la preuve de ses positions réactionnaires. C'est du moins ce que l'on peut déduire d'un article de Rolland Boulanger publié l'année suivante à l'occasion du Salon du printemps de 1951.

L'an dernier, c'était différent : ceux qui avaient conçu l'idée d'organiser une exposition *sui generis* ailleurs n'avaient qu'à envoyer au musée des toiles, ou trop petites ou trop grandes, à seule fin de se faire refuser « automatiquement » par le comité d'accrochage (distinct du jury). Ce qui leur permit ensuite de crier au scandale et de lancer leur campagne « d'assainissement du jury n° 2 ». Ils se sont bien gardés, du reste, d'avoir la franchise de dire au public pourquoi exactement on les avait refusés ; ils l'avaient été avant même que les membres du jury n'eussent eu à se prononcer sur la valeur intrinsèque de leurs envois.

Ceux du groupe qui, s'étant conformés aux règlements, furent acceptés n'eurent qu'à jouer l'indignation comique, à décrocher — non sans publicité — leurs toiles et à se solidariser, trompette au vent, à tous les refusés... choisis. On fit circuler une petite indécence « en rose », comme on en distribuait à la tonne, il y a plus de trente ans en France et à Zurich, à l'époque légendaire du dadaïsme mort-né de Tristan Tzara⁴⁷.

46. Il était composé de Franklin Arbuckle, Ernest Cormier et A. Sheriff Scott, tous trois membres de la Royal Canadian Academy.

47. Rolland Boulanger, « 28^e [sic] Salon du printemps », *Notre temps*, 19 mai 1951, p. 4.

Il s'agissait là d'une accusation très grave qui, en quelque sorte, exonérerait complètement le jury de toute responsabilité dans cette affaire! Une simple application des règlements aurait permis au Musée d'éliminer tous les envois des futurs Rebelles, sans que le jury ait eu même à se prononcer! Qu'en était-il en réalité? Et d'abord, que disait le règlement? Parmi, les règlements du 67^e Salon du printemps, il y en avait un, à savoir le troisième, qui spécifiait les dimensions des envois et leur présentation. Il se lisait comme suit:

Les peintures, les gravures et les dessins doivent être encadrés et leurs dimensions *maxima* ne doivent pas dépasser 15 pieds carrés (*i.e.* 3' x 5' ou l'équivalent de 15 pieds carrés dans d'autres proportions, quelles qu'elles soient). L'exposant est prié d'enlever du cadre tout crochet, ceillet ou fil⁴⁸.

Il n'était donc question nulle part ni d'un « comité d'accrochage » ni même à vrai dire de mesures qu'on entendait prendre si un envoi n'était pas dans les normes prescrites. Répondant aux attaques de Rolland Boulanger, Claude Gauvreau dénonçait comme une rumeur sans fondement l'idée que les automatistes auraient envoyé des tableaux qui ne se conformaient pas à ces normes pour exaspérer le jury:

M. Boulanger [...] prétend que les futurs Rebelles avaient provoqué volontairement le refus du jury, en soumettant des envois de dimensions non réglementaires. Il a menti. À la rigueur, un seul envoi de Mousseau pourrait être classé dans la catégorie non réglementaire; l'autre envoi de Mousseau était réglementaire à tous points de vue, ainsi que les tableaux de Ferron, Laforest, etc. Les membres du jury qui ont répandu cette rumeur mensongère, reprise par M. Rolland Boulanger, ont renié ainsi la responsabilité de leurs actes, par une lâcheté bien connue d'eux⁴⁹.

Qui croire? Boulanger, qui s'était fait le porte-parole des membres du jury, ou Gauvreau, qui reflétait certainement la réaction des refusés? On ne le saura sans doute jamais, bien qu'il ne soit pas facile d'admettre que les membres du jury aient été complètement innocents dans cette affaire. Chose certaine, ils n'ont pas protesté de leur innocence une fois l'affaire portée aux journaux.

48. F. Cleveland Morgan, *Conditions faites aux exposants*, feuille de règlements, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1950.

49. Claude Gauvreau, « Les délicats égorgés de "dada" », *Le Haut-parleur*, 21 juillet 1951, p. 4.

De toute manière, dès que l'«on apprit que les tableaux de la gauche, écrit Claude Gauvreau, avaient été refusés, l'indignation fut générale! Il fut décidé tout de suite de faire une marche de protestation le soir de l'ouverture du Salon⁵⁰».

Il faut faire une place au sculpteur Robert Roussil dans cette histoire. Roussil avait fait la guerre et, comme vétéran, il avait eu droit à une bourse pour poursuivre ses études. Arthur Lismer l'avait pris comme étudiant à l'école d'art du Musée et, l'ayant trouvé «*ressourceful*» — Roussil, qui depuis l'âge de douze ans gagnait sa vie, avait fait tous les métiers —, lui avait bientôt offert d'«enseigner» la sculpture au même endroit. Normalement, Roussil aurait eu les meilleures chances au Salon du printemps... mais entre-temps il y avait eu la célèbre histoire de sa sculpture *La famille*, qui, l'année précédente, avait été saisie pour cause d'obscénité par la police, à la suite d'une plainte d'une dame vivant à deux pas du Musée et bienfaitrice du même. La scène a même été photographiée! Depuis cet incident, il n'était plus question pour Roussil d'exposer au Musée. Cette même circonstance rendit Roussil très sympathique à la cause des autres refusés.

C'est Roussil qui avait obtenu les cartons d'invitation pour l'ouverture de l'exposition. Ayant ses entrées au Musée, il avait fait le tour des bureaux et n'avait eu qu'à se servir sur les tables des secrétaires pour trouver les cartons en question.

Roussil nous a affirmé que les manifestants s'étaient d'abord réunis à son atelier, au coin de Champlain et Ontario (il s'agissait d'une ancienne écurie à deux étages dont Roussil avait percé un plafond pour faire de la place à sa fameuse sculpture). Mousseau croyait que cela s'était passé chez lui, place Christin, ce qui est tout aussi plausible vue l'importance du rôle de Mousseau dans l'organisation de la manifestation. Quoi qu'il en soit, l'objectif premier de la réunion était la confection de «costumes» qui consistaient essentiellement en bandes de papier d'emballage percées d'un trou au centre et sur lesquelles étaient inscrits des slogans injurieux à l'égard du jury. On pouvait les enfiler comme font les hommes-sandwiches. Ces bandes de papier étaient donc pliables et pouvaient être dissimulées facilement sous un vêtement. Mousseau en avait conservé au moins une dans ses classeurs. Les journaux du temps en ont reproduit quelques-unes. Claude Gauvreau en avait recopié toutes les inscriptions dans une lettre à Borduas :

50. Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste...», art. cité, p. 82.

3 mort-vœux: jury du carême
 En grève contre le jury de marde
 À bas de Tonnancour le bonze!
 À bas Cosgrove la putain!
 Cosgrove mort pion
 Pauvre Goodridge Rubber tété
 Déviergeons les jeunes vieillards!
 De Tonnancour le cul (*bis*)
 Place à l'art vivant!
 Cosgrove nous fait chier
 Nous voulons un jury contemporain!
 De Merdancour tu pues
Poor Goodridge tired
 Cosgrove
 Crasse grasse/Crotte grosse/Étron
 Nous refusons le jury
 À bas les pantins des Bôzars!
 Assez de Tonnancour le picassot!
 Nous voulons un jury indépendant!
 De Tonnancour le jésuite des Beaux-Arts
 De Tonnancour con tout court
 Nous ne voulons plus d'arrivistes bilieux!
 Nous voulons un jury objectif!
 Cosgrove le lécheux de bourgeois
 Assez de masturbateurs de luxe!
 Un jury de pétomanes
 Bientôt l'expo des refusés⁵¹.

Ces inscriptions sont fort révélatrices du reproche que les manifestants faisaient au jury et plus largement à l'institution qu'il servait. On pourrait le résumer en un mot: son manque de compétence. Pas au sens où Cosgrove, de Tonnancour et Roberts auraient été des ignorants ou des étroits d'esprit aveuglés par des préjugés en faveur du seul type d'art figuratif qu'ils pratiquaient eux-mêmes, mais au sens où ils étaient investis d'un pouvoir sans commune mesure avec leur position dans la société. On commençait à se rendre compte, chez Mousseau et ses amis de la place Christin, que le Musée n'était pas simplement une instance d'information du public sur l'état de l'art à diverses époques et dans

51. MACM, Archives Borduas, dossier 128: Lettre de Claude Gauvreau à Borduas, mars 1950.

divers lieux. Il était aussi (et surtout) une instance décisionnelle sur l'art de leur époque et de leur lieu. Ils commençaient à comprendre que c'est au musée que se passe l'opération de filtrage qui fait qu'une œuvre est jugée digne d'être retenue dans le patrimoine national et qu'une autre est livrée à l'oubli.

Les manifestants venaient de saisir que ce jury avait décidé de les exclure du patrimoine culturel de leur propre pays. Quelle « compétence » avait-il en effet pour cela? N'étaient-ils pas, eux, les automatistes, au même titre, partie prenante de la culture moderne du Québec?

La compétence dont les automatistes auraient voulu voir le signe au sein du jury n'était pas d'ordre uniquement technique. Elle aurait consisté en une sorte d'ouverture analogue à celle qu'ils avaient trouvée chez Borduas et qui consistait à juger de l'authenticité des œuvres par la somme des relations sensibles propres à chacune d'elles. Ils auraient voulu voir un jury prêt à parier sur les qualités propres de chaque individu plutôt que s'en remettant à des normes, fussent-elles inspirées du fauvisme, du cubisme ou de tout autre courant de l'art moderne. Bref, ils auraient voulu voir un jury capable de reconnaître l'importance des contributions individuelles dans une société qui se voulait vraiment démocratique et vraiment libre. Le fond du problème était donc politique. Peut-être entretenaient-ils l'illusion qu'une société puisse tolérer en son sein une instance qui lui rappelle constamment ses principes et dénonce son incessante hypocrisie? Si c'était le cas, l'exclusion dont ils venaient d'être l'objet les en détrompait brutalement.

Donc, le 13 mars 1950, de l'atelier de Roussil, les manifestants se rendirent à La Hutte suisse en route vers le Musée. La Hutte suisse, un café de la rue Sherbrooke près de l'avenue du Parc, était un lieu de rendez-vous privilégié des automatistes. Il y avait là une grande table au fond où il était possible de s'installer jusqu'à douze ensemble, commander quelques bières pour tout le monde ou un café par quatre personnes et discuter jusqu'aux petites heures du matin.

C'est à La Hutte suisse que les cartons d'invitation et les bande de papier pliables furent distribués aux manifestants. S'étant entendus sur la façon dont les choses devaient se passer, ceux-ci partirent pour le Musée par petits groupes et, à l'heure convenue, ils se retrouvèrent tous dans la salle d'art asiatique, qui donnait juste en face de la grande salle de conférences où l'on exposait les œuvres du Salon du printemps. Il n'y avait plus qu'à attendre le moment propice, certains avec calme, d'autres avec plus d'appréhension. Marcelle Ferron nous a avoué qu'elle avait

craint l'intervention de la police⁵². « Le défilé fut retardé parce que nous attendions Muriel [Guilbault], qui ne se montrait pas. Finalement, sans Muriel, nous sortîmes de leurs cachettes nos "sandwiches" et nous les endossâmes⁵³. »

Pendant ce temps, au Musée, on en était aux discours d'inauguration de l'exposition. M. J.-O. Asselin, président de son comité de direction, venait tout juste d'annoncer que la Ville de Montréal promettait la somme de dix mille dollars pour le Musée⁵⁴. Le président, F. Cleveland Morgan, en était aux remerciements. On applaudissait cette belle initiative. On se congratulait. Puis, la foule se dispersa quelque peu, s'appêtant à admirer les œuvres choisies par les deux jurys.

C'est à ce moment précis que dix-sept individus, à la file indienne, entrèrent dans les salles de l'exposition du Salon du printemps. Jean-Paul Mousseau ouvrait la marche, bientôt suivi de Claude Gauvreau, puis de Frantz et Rachel Laforest, Paul et Nicole Legault, Suzanne et Marcel Barbeau, Jean LeFebvre, Jean Marot⁵⁵, André Goulet, Andrée Lagacé, Madeleine Arbour, Marcelle Ferron, Gilbert Guilbault, Robert Roussil et sa femme, qui fermaient la marche. Accoutrés en hommes-sandwiches, ils pénétrèrent dans la salle des conférences. Claude Gauvreau décrit la consigne qu'ils s'étaient donnée :

Nous étions bien d'accord que les panneaux devaient parler par eux-mêmes. Chaque manifestant s'était engagé à garder le silence et l'impas-sibilité — à ne quêter l'indulgence ni par des extériorisations d'acrimonie bouffonne ni par des clins d'œil ou autres mimiques supposant la complicité avec le public et même la galerie⁵⁶.

52. Conversation de l'auteur avec Marcelle Ferron chez Jean-Paul Mousseau, 12 octobre 1989.

53. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 82.

54. Anonyme, « Montréal double sa subvention au Musée des beaux-arts. Incident "automatiste" », *Le Devoir*, 14 mars 1950, p. 1 ; anonyme, « Des artistes indépendants manifestent au 67^e Salon », *La Presse*, 14 mars 1950, p. 15 ; anonyme, « Fine Arts Museum Grant Raised ; Aspirants Up in Arms at Opener », *The Gazette*, 14 mars 1950, p. 13.

55. Sur ce Jean Marot, nous ne savons que ce que Claude Gauvreau en a dit dans « Douze articles », *Le Haut-parleur*, 7 avril 1951, p. 5. Apparemment, il fut de l'expédition ethnographique française en Amazonie, dont Frantz Laforest fera partie à titre de « cinéaste ». Mousseau nous a raconté que vers la fin de l'expédition Laforest s'était arrangé pour faire disparaître les « films » qu'il avait fait semblant de tourner tout le long de l'expédition. Il va sans dire que Laforest n'était pas plus cinéaste qu'ethnographe.

56. MACM, Archives Borduas, dossier 128 : Lettre de Claude Gauvreau à Borduas, mars 1950.

À peine avaient-ils franchi la porte, qu'ils virent foncer sur eux deux gardiens du Musée. Les manifestants étaient d'une humeur massacrante. Ils entendaient défiler en silence, mais il n'aurait pas fallu trop les provoquer pour qu'ils en vinssent aux coups. Les gardiens, quant à eux, étaient devant un choix difficile. Ils n'avaient jamais eu affaire à une démonstration de ce genre ni, à vrai dire, à aucune autre manifestation au Musée. Ne sachant trop comment réagir, ils s'arrêtèrent à trois pas des manifestants et, curieux des écriteaux par eux portés, tentèrent d'en déchiffrer les inscriptions, mais en vain. Nos bonshommes étaient unilingues et anglophones. Ils restèrent donc bouche bée. Mais dès qu'ils aperçurent Roussil au bout de la file, ils retrouvèrent la parole. Celui-là, ils le connaissaient bien. Il avait déjà travaillé au Musée. « *Are you crazy? You can't do that! You will lose your job.* » Ils n'étaient pas au courant que c'était déjà fait.

Le défilé se poursuivit donc en silence, les marcheurs restant impassibles et déterminés, parmi la foule élégante, laissant les gardiens à leur perplexité. Ces derniers ne furent pas les seuls à n'avoir pas compris les inscriptions. Le public en majorité unilingue et anglophone était également dépassé. « *What did they say? What did they say?* » Arthur Lismer, bon prince, se dévoua et traduisit dans son meilleur anglais au bénéfice de tous et de chacun quelques échantillons de la prose scatologique des écriteaux.

Le témoignage de Ferron rapporté par Ray Ellenwood confirme dans ses grandes lignes ce que nous avons appris de Mousseau et de Roussil :

Je me plaçai entre Mousseau et Roussil et je me dis : « Si la bataille commence, ils sont bons et solides tous les deux. Je ne me ferai pas massacrer. » Après tout, j'étais plutôt petite... et je n'étais pas habituée aux confrontations... C'était de la guérilla. Nous montions aux barricades. Alors nous nous sommes déplacés dans le musée et les gens s'écartaient sur notre passage. Ils nous laissaient passer, très poliment. Je me souviens d'avoir entendu une dame demander : « *What does "con" means?* » Son mari l'avait fait taire. « Tut, tut, ce n'est pas poli », ou quelque chose dans ce goût-là. C'est alors que nous nous sommes rendus compte qu'ils prenaient cela très sereinement. Aussi bien, nous fîmes le tour du musée avec nos affiches. La première chose que nous sûmes, nous étions dehors sur la rue et rien ne s'était passé. Pas de police, rien. Ils nous avaient tout simplement laissé faire notre action.

La manifestation se passa donc sans anicroche. À la fin, les manifestants se dépouillèrent des écriteaux et les déposèrent parmi les spectateurs. Ils se retirèrent sans problème. Le tout avait duré peut-être cinq

minutes. Inutile d'ajouter qu'ils se retrouvèrent tous à La Hutte suisse quelques moments après pour faire le bilan de l'aventure et surtout pour planifier la suite! Ferron se souvient qu'on avait été assez déçu du manque de réaction du public.

Alors nous allâmes prendre un pot. Notre quartier général était à La Hutte. Nous allâmes donc prendre un coup à La Hutte, chacun disant: « Qu'est-ce qui s'est passé? Ces gens-là ont-ils du vent dans les veines? Comment ont-ils pu nous laisser faire comme ça? C'est incroyable! » Nous étions donc déçus, très déçus... Cela a tout de même eu un effet. Le directeur du musée fut congédié et nous eûmes l'exposition de « Rebelles » tout de suite après⁵⁷.

Robert Tylor Davis était le nouveau directeur du Musée des beaux-arts de Montréal. Il venait d'être nommé. Personne ne le connaissait trop à ce moment. L'ironie de l'affaire est qu'il laissera le souvenir d'un homme plutôt ouvert à l'art moderne et ne fut pas congédié à cause des Rebelles. Il ne quittera le musée que deux ans plus tard.

Apparemment, tous les membres du groupe des protestataires ne réagirent pas comme Ferron à l'attitude du public, au dire de Claude Gauvreau :

Barbeau est très enthousiaste. Pour lui c'est une véritable résurrection. Même Laforest se laisse couler dans le mouvement — et il semble y prendre grand plaisir.

Cosgrove a été très furieux, tandis que de Tonnancour est encore blême.

Roberts, lui, qui d'ailleurs ne fut guère molesté, trouva amusante la démonstration et m'a dit qu'il avait emporté chez lui le panneau: « *Poor Goodridge Tired.* »

Davis a été très habile devant la presse, mais il doit être terriblement inquiet⁵⁸.

Et Borduas, que pensa-t-il de la manifestation? Nous avons vu plus haut sa réaction aux tentatives de provocation religieuse de Ferron et de Mousseau au cours de leur exposition au Comptoir du livre. Vit-il dans la manifestation des Rebelles, une autre manifestation de « dadaïsme négatif »? Non pas. Sa réaction est connue. Elle paraît dans le même texte

57. Ray Ellenwood, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 212.

58. MCAM, Archives Borduas, dossier 128: lettre de Claude Gauvreau à Borduas, mars 1950.

où il maudissait « les lampions du verre de cidre », à savoir *Communication intime à mes chers amis*. Non seulement il ne condamna pas la manifestation des Rebelles, mais il la mit en contraste avec le geste des exposants du Comptoir du livre. Deux poids, deux mesures? Pas vraiment. Il faut porter attention aux raisons de son approbation :

Magnifique la manifestation au Musée! Magnifique parce que le courage moral exigé pour s'affubler d'un accoutrement grotesque recouvert d'insultes grossières dans une circonstance où le contraire était de rigueur, imposée par les conventions, demandait à chacun l'effort nécessaire pour chasser loin de lui des éléments morts mais encore présents en lui-même : pudeur sentimentale des mots, de l'élégance du costume, des bonnes manières imposées, non réinventées spontanément par chacun. Voilà de la vraie bataille en famille! De la grande poésie collective! Qu'il fût nécessaire que cette bataille se déroule devant la foule n'y change rien! Que Cosgrove et de Tonnancour fussent là n'y change rien : ils étaient à mille lieues de vous et ne pouvaient comprendre, être modifiés. Que la foule vous ait secrètement conspués ou admirés n'y change rien! Que cette bataille vous ait ou non amené des adeptes n'y change rien non plus : tout ça étant du domaine des conséquences extérieures qui ne changeront jamais rien à la valeur positive d'un acte libérateur parce que libérant celui-là qui le commet : il ne saurait être question d'autrui là-dedans.

Curieuse façon d'approuver, si on y songe, une action collective qui avait mobilisé dix-sept personnes, qui avait été parfaitement organisée et qui entendait bien ne pas passer inaperçue ou ne pas influencer la politique du Musée. Il n'en serait rien sorti que Borduas aurait applaudi tout autant! À ses yeux, le geste des manifestants trouvait sa justification en lui-même et non dans les effets qu'il pourrait produire. Que Cosgrove, de Tonnancour et Roberts aient vu ou pas les manifestants, cela n'avait aucune importance. Que leur courageuse manifestation leur ait attiré ou non des adeptes, cela ne comptait pas. Que la foule les ait applaudis ou condamnés, qui s'en souciait? « Il ne saurait être question d'autrui là-dedans »! Une fois de plus, Borduas jugeait l'action non à ses effets possibles, mais simplement à sa valeur libératrice pour ceux qui la posait. Contrairement au geste de l'exposition du Comptoir du livre, qui « nous ramenait en arrière », la manifestation du Musée lui avait paru « neuve », « libératrice » des conventions, des bonnes manières, des convenances, mais uniquement pour ceux qui y avaient participé. Les effets sur la société n'étaient même pas pris en considération. Ces effets n'avaient pas été nuls pourtant.

Claude Gauvreau avait prédit que la presse ferait tout pour minimiser la portée de l'événement. À vrai dire, presque tous les journaux en parlèrent, certes avec beaucoup de condescendance, mais ils auraient pu l'ignorer complètement. Certains allèrent même jusqu'à reproduire les « hommes-sandwiches » avec quelques-unes de leurs inscriptions les plus grossières. Après avoir distribué des fleurs (mentalement !) à la Ville pour sa générosité envers le Musée, un journaliste anonyme de *The Gazette*⁵⁹ lançait des pierres (toujours mentalement) aux manifestants :

[...] les pierres vinrent quand un groupe de jeunes hommes et de jeunes filles firent quelque peu sensation à l'ouverture distinguée [du Salon] en exhibant des écriteaux violemment opposés au goût artistique et à la compétence technique des membres du jury qui étaient responsables du choix des œuvres exposées. Un de ces jeunes, portant une barbe quelque peu clairsemée, indiqua que les protestataires en avaient contre le fait que le jury avait refusé de leurs travaux. Il déclara qu'il était un « automatiste » — du moins c'est ce que nous avons cru comprendre au milieu de l'émoi général — et trouvait que le jury avait tout à fait manqué de sérieux en acceptant aucuns travaux de cette tendance. Un automatiste, expliqua-t-il, ne fait que laisser courir son pinceau sur la toile et n'a aucune tolérance pour les peintres qui « peignent » de la manière ordinaire⁶⁰.

Ce témoignage est difficile à croire. Quelqu'un aurait brisé la consigne du silence et serait entré en conversation avec les journalistes ? Il pourrait s'agir d'un sympathisant automatiste n'ayant pas participé au défilé et qui se serait offert après coup à donner des explications aux journalistes.

Le Petit Journal quant à lui publiait des photos de l'événement :

Les deux autres photos ont été prises lundi, au Musée des beaux-arts, où une vingtaine de peintres refusés par le jury ont vigoureusement manifesté leur mécontentement en faisant du piquetage devant les nombreux invités. Une atmosphère de barricades régnait à cette occasion. Les manifestants, au nombre desquels on remarquait des automatistes et des représentants d'autres tendances, comme le sculpteur Robert Roussil, n'ont toutefois montré aucune agressivité puérile. Ils se sont contentés de laisser parler leurs affiches, à la grande consternation

59. *The Gazette* est le seul journal anglophone à parler de l'événement ; ni *The Montreal Standard* ni *The Herald* n'en ont parlé. Robert Ayre, « The 67th Show. Varied Array is Presented », *The Montreal Star*, 18 mars 1950, p. 27, parle du Salon du printemps mais ne mentionne pas la manifestation des Rebelles.

60. Anonyme, « Fine Arts Museum Grant Raised : Aspirants Up in Arms at Opener », *The Gazette*, 14 mars 1950, p. 13 (illustré).

des surveillants. Le cliché d'extrême gauche indique qu'elles n'étaient pas tendres à l'égard du jury, composé des peintres Stanley Cosgrove, Jacques de Tonnancour et Goodridge Roberts⁶¹.

On se souvient qu'en sortant les protestataires avaient laissé sur les lieux au moins quelques-uns de leurs « costumes », puisque Roberts emporta l'un de ceux qui le concernaient. C'est sans doute ce qui a rendu possibles les photographies du *Petit Journal*. On sollicita des jeunes présents à l'ouverture du Salon et on leur demanda de poser avec ces affiches, une fois la manifestation terminée. Aucun de ceux qu'on aperçoit sur ces photos n'a pu être identifié. Apparemment, ils ne faisaient pas partie du groupe des protestataires.

La Presse, sous une plume anonyme, proposa un compte rendu plus tendancieux des événements.

Le brillant événement mondain que constituait, hier soir [13 mars 1950], au Musée des beaux-arts, le vernissage du 67^e Salon du printemps [...] a été marqué par une parade pittoresque de peintres d'avant-garde, apparemment non satisfaits du verdict du jury. Semblables à des piqueurs, ces jeunes peintres, parmi lesquels on reconnaissait plusieurs sympathisants du groupe automatiste, se sont promenés silencieusement en portant des affiches sur lesquelles on lisait des badineries à l'égard des membres du jury, conçues en ces termes: « *Poor Goodridge Tired* », « Nous voulons un jury indépendant », « Pas un jury de carême », ainsi que d'autres badineries à l'égard des membres du jury. Au nombre des mécontents on remarquait plusieurs admirateurs de l'œuvre du sculpteur Roussil, dont une des statues, après avoir fait l'objet d'une vive controverse au sein du public de la métropole a été refusée par le jury non pas pour des raisons de bienséance, mais pour son esthétique. [...] Les manifestants, toutefois, n'ont pu protester autant qu'ils l'auraient désiré; les gardiens des salles du Musée, à la faveur de l'encombrement du public, s'empressant de déchirer leurs écriteaux. Cette manifestation se termina dans l'hilarité générale et la bonne humeur de l'assistance⁶².

On le voit, les gardiens revinrent assez vite de leur stupeur et détruisirent les écriteaux qui leur tombèrent sous la main. Enfin, un article également anonyme du *Canada* voulut se faire rassurant :

61. Anonyme, « Guerre et paix... chez nos artistes », *Le Petit Journal*, 19 mars 1950, p. 5 (illustré).

62. Anonyme, « Des artistes indépendants manifestent au 67^e Salon », *La Presse*, 14 mars 1950, p. 15 (illustré de la *Nature morte* de Jeanne Rhéaume, qui avait reçu le prix Jessie Dow cette année-là).

Au cours de la visite des salles, un incident s'est produit qui a ému quelque peu les invités; un groupe de jeunes amis de «l'art vivant» affublés de panneaux-sandwiches sont venus protester contre le choix exercé par l'un des jurys. Le tumulte a été de peu de durée et sans conséquence grave ni désastreuse. Et la visite des salles s'est continuée sans autre incident⁶³.

Que faire en effet d'un événement comme la manifestation des Rebelles si vous êtes de la presse? L'ignorer complètement comme *La Patrie du dimanche*, *Le Petit Journal* ou le *Montréal-Matin* ou en parler (sous le couvert de l'anonymat, sait-on jamais) comme d'une badinerie, une frasque de jeunes gens en colère parce qu'on les a refusés au Musée!

Tout est bien qui finit bien... mais en réalité le Musée n'était pas encore au bout de ses peines avec eux. Nous verrons que, même sur ses politiques, ils gagnèrent des points. En attendant, une activité complémentaire à la manifestation sollicitait leur attention.

Exposition des Rebelles

La manifestation au Musée n'était qu'un aspect de la réplique automatisée à ce Salon. On organisa aussitôt une «exposition protestataire» dans la plus grande célérité. En trois jours, tout était prêt. Claude Gauvreau suggéra de l'intituler «L'exposition des Rebelles», en référence aux Patriotes de 1837, mais c'est Mousseau qui en avait eu l'idée et avait vu à son organisation. Cette «exposition des Refusés» se tint au deuxième étage d'une ancienne école de danse, au 2035, rue Mansfield, du 18 au 25 mars 1950. Il ne reste plus rien de cet établissement, tout le quartier ayant été reconstruit à neuf. La location de la salle fut réglée, pour la modeste somme de quatre-vingts dollars, par Frantz Laforest. Malheureusement, son chèque était sans fonds et les exposants durent se cotiser pour défrayer le coût de l'opération⁶⁴. Une grande affiche peinte par Gilbert Guilbault, le frère de Muriel et de Dyne, annonçait l'événement à l'extérieur. Elle avait attiré l'attention de Robert Ayre et lui donna l'occasion de dire une méchanceté sur le groupe des Rebelles.

63. Anonyme, «Un incident à l'ouverture du 67^e Salon», *Le Canada*, 14 mars 1950, p. 2.

64. On trouve peut-être trace de cette opération dans l'article anonyme, «Les 18 Rebelles récoltent 15,28 \$», *Le Petit Journal*, 3 avril 1950, p. 57: «À l'exposition des Rebelles, qui s'est terminée dimanche dernier, rue Mansfield, les visiteurs ont déposé la somme de 15,28 \$ dans le tronc de soutien du groupe. "Ce qui, pour dix jours, s'apparente au miraculeux", a déclaré l'un de leurs représentants, Claude Gauvreau».

Si vous marchez le long de la rue Mansfield, vous verrez une énorme bannière vous invitant à participer à la « campagne d'assainissement contre l'arrivisme bourgeois infestant le jury de l'Art Association ». Cette campagne d'assainissement est lancée par « Les Rebelles », les jeunes automatistes et autres en colère parce qu'ils ont été refusés par le jury 2 au Salon du printemps. Montez à l'étage dans ce qui était jadis un studio de danse et vous comprendrez pourquoi ils ont été refusés⁶⁵.

Enfin, Claude Gauvreau avait composé le texte d'une invitation dans laquelle il s'était laissé aller à son penchant pour la scatologie et qui fut imprimée sur papier rose — d'où l'allusion rapportée plus haut de l'article de Rolland Boulanger.

Cette exposition provient d'un point de départ négatif.

Cette exposition est le fruit, bâtard et sain comme la bâtardise, de l'événement le plus risible et le plus minablement passager : l'impuissance physiologique d'un jury de valets ligotés à discerner l'authenticité en matière plastique.

Jacques de Tonnancour... Stanley Cosgrove⁶⁶... Messieurs les tributaires de la réussite mondaine... Finie la comédie ! À bas les oripeaux ! À bas les masques profitables d'un progrès simulé !

Messieurs les putains, messieurs les bonzes fardés, rejoignez le cimetière de granit qui est le diplôme mérité de vos sourires de bouse !

Nous ne sommes pas dupes.

La vie coule ailleurs. De nos mains angoissées nous la saisissons promptement !

De la négation fragile et facilement ridée sort donc la trajectoire positive. Nous représentons le refus de la compromission. Nous sommes la rébellion, anthropophage et sereine, qui ne se domestique pas.

Nous sommes le refus du baisage des cons et des hémorroïdes. Nous sommes le refus de masturber l'arrivisme.

Jurys bôzardifiques, jurys-contrefaçons, baignez seuls en vos flaques de diarrhée ! Nous refusons et nous refuserons de nous contaminer en vos parages.

65. Robert Ayre, « Art Notes. A Collection from Europe Goes on View », *The Montreal Star*, 25 mars 1950, p. 14.

66. Roberts, qui avait pris de meilleure humeur la manifestation des Rebelles, n'est pas nommé.

Nous sommes le seul sérum méritoire du poids de vivre : la passion de la liberté et le fanatisme de l'intégrité.

On aura reconnu le style des inscriptions portées par les hommes-sandwiches au cours de la manifestation des Rebelles.

Les exposants avaient aussi préparé un excellent communiqué de presse, qui malheureusement ne fut jamais utilisé par les journaux. Il donnait pourtant tous les détails souhaitables sur cette exposition, y compris la liste des participants :

Une quinzaine de peintres divers annoncent que leur Exposition des Rebelles lance une campagne d'assainissement contre l'arrivisme bourgeois infestant le jury de l'Art Association.

Cette exposition agressive fait suite à la manifestation du 14 mars au Salon du printemps, alors que plusieurs jeunes artistes protestèrent vigoureusement contre le comportement du « jury des modernes ».

Pour les Rebelles, le vieil académisme officiel n'existe réellement pas, et ils n'ont aucun souci d'en tenir compte ; cependant, les Rebelles veulent catégoriquement spécifier qu'ils n'éprouvent pas davantage d'indulgence ou d'admiration envers les autres académiques qui sont les plats exploiters des grands maîtres du ^{xx}e siècle.

Les Rebelles sont persuadés que le « jury moderne » de 1950 a été infesté par la prédominance de ces éléments troubles qui aspirent encore à s'entremettre avec l'avant-garde, mais qui au fond sont aussi conservateurs et figés que les exploiters de disciplines plus apparemment retardataires.

Dans l'esprit des Rebelles, aucune différence fondamentale n'existe entre un impotent qui imite Bonnat et un impotent qui imite Picasso ou Orozco⁶⁷.

L'académisme est hideux sous toutes ses faces.

Les Rebelles n'éprouvent aucun préjugé à l'égard de tous les travaux généreux qu'ils soient figuratifs ou non. Mais ils se déclarent catégoriquement en guerre contre toute tentative de freiner l'évolution artistique, de quelque point cardinal que provienne cette tentative.

Les jeunes peintres révolutionnaires sont manifestement excédés qu'on les imagine crédules au point de supposer qu'ils pourraient accepter la décision d'un jury incapable de juger les travaux plastiques en se fondant exclusivement sur l'authenticité de l'expression.

67. On sait que Cosgrove avait travaillé huit mois avec Orozco au Mexique en 1943.

Pour les Rebelles, une seule voie est justifiable dans l'art : celle de l'invention, du risque, de la passion, de l'intégrité.

Les artistes qui composent l'Exposition des Rebelles sont d'origines différentes.

Quelques-uns avaient décidé — sans grande illusion pour la plupart — d'affronter le « jury des modernes », et ceux-là ont vu leurs travaux refusés. Ces refusés s'étaient en quelque sorte sacrifiés pour « faire la preuve » de l'ineptie du jury.

D'autres, fort conscients que le jury constituait un véritable épouvantail, se sont abstenus de faire parvenir tout envoi au Salon cette année.

Enfin, l'on trouvera parmi les Rebelles le cran d'un peintre bien connu qui, à la faveur de son prestige considérable, a vu son tableau accepté par le jury. Ce peintre, tout honteux de cette exception diplomatique, a voulu marquer carrément qu'il n'était pas à sa place en pareille ambiance, et que sa production artistique n'était vraiment compatible qu'avec les Rebelles.

En somme, les Rebelles sont unanimes sur ce point : le jury de 1950 était incompetent, réactionnaire, partial, acariâtre et vindicatif. Les Rebelles dénoncent sans réserve ce jury, et ils déclarent qu'ils ne sauraient plus jamais collaborer avec un agrégat critique de cet acabit.

L'Exposition des Rebelles sera ouverte à tous, de onze heures du matin à onze heures du soir, tous les jours du 18 au 26 mars.

Elle aura lieu au 2035 de la rue Mansfield, à Montréal.

L'intérêt considérable soulevé par l'Exposition des Rebelles vient de s'accroître encore d'avantage. En effet, à la dernière minute, deux autres peintres qui avaient été préalablement agréés par le jury du Salon du printemps ont décidé de réprouver à leur tour ce jury et de se joindre aux Rebelles.

La décision de ces deux peintres, qui répètent le geste déjà posé par Borduas n'est pas de nature à relever le prestige du Salon du printemps de 1950. Les nouveaux adhérents sont Maciej Babinski et Paterson Ewen.

Depuis, les organisateurs de l'Exposition des Rebelles ont été bombardés de demandes d'artistes qui désiraient voir leurs œuvres incorporées à ce salon protestataire. Malheureusement, les quatre-vingt-cinq objets plastiques qui meublent déjà les spacieux locaux de l'Exposition ne laissent plus de place à tous les aspirants de la dernière heure.

L'accrochage définitif aligne le nom de dix-huit artistes. Ce sont Maciej Babinski, Marcel Barbeau, Suzanne Barbeau, Robert Blair, Paul-Émile

Borduas, Alan Cole, Hans Eckers, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Helen Jones, Frantz Laforest, Jean LeFebure, Forrest McCarthy, Jean-Paul Mousseau, Robert Roussil, Claude Vermette, Paquerette Villeneuve et Andrew Zadorozny.

Un public nombreux, curieux et attentif, visite chaque jour les travaux exhibés par les Rebelles.

L'Exposition des Rebelles sera ouverte à tous les visiteurs jusqu'au 26 mars, chaque jour de onze heures du matin à onze heures du soir. Elle est tenue au 2035 de la rue Mansfield, à Montréal. L'entrée est libre.

Dans la liste des exposants, on reconnaît tout d'abord des automatistes signataires de *Refus global*: Marcel Barbeau, Borduas, Marcelle Ferron et Mousseau.

On sait que Barbeau y avait des « aquarelles » — elles sont signalées par Jean-Claude Dussault⁶⁸ — et des « huiles minuscules », qui, au dire de Claude Gauvreau, « avaient la pureté de quelques rubis ». Il ajoutait : « Borduas lui-même fit l'acquisition de deux petites huiles de Barbeau — fait qui n'est pas commun, croyez-moi⁶⁹. »

La présence de Borduas aux Rebelles est à signaler. Comme Paterson Ewen et Maciej Babinski, qui avaient aussi des tableaux au Salon du printemps, il n'hésita pas à se joindre au groupe et envoya cinq tableaux, dont le magnifique *La passe circulaire au nid d'avions*, qui est maintenant au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa⁷⁰. Le jeune Dussault fut particulièrement impressionné par les Borduas :

[...] j'ai été saisi par son *Avalanche* au premier coup d'œil (sans en connaître l'auteur). Une véritable passion de pâte et de couleur où l'on sent un mouvement constant. Ce qui m'a dérouté, c'est l'ensemble de ses tableaux qui font l'effet de transposition d'un même thème⁷¹.

Il s'agissait de *L'avalanche renversée renaît rebondissante*, un tableau de 1950 dont la présence aux Rebelles est confirmée par une liste conservée dans les archives de Borduas⁷².

68. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 227.

69. *Ibid.*, p. 326.

70. Sur la participation de Borduas aux Rebelles, voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 285-287.

71. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 226-227.

72. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

Marcelle Ferron y avait deux peintures et deux sculptures. De ces dernières, il ne reste qu'une photographie⁷³. Il s'agissait de constructions de fil de fer et de nylon (en l'occurrence de vieux bas recyclés!) en forme d'éventail, de têtes d'oiseaux. Claude Gauvreau affirmait de son côté que « l'huile de Marcelle Ferron [laquelle?] est une de ses meilleures, et elle est certes impeccable du point de vue plastique, et animée d'une très généreuse et très particulière authenticité⁷⁴ ».

Mousseau enfin avait réexposé son grand tableau, *Givastral*, qui, on s'en souvient, avait été présenté à la rétrospective chez Tranquille, et un autre tableau, *Rouge éclatant*, l'un et l'autre signalés par Dussault⁷⁵. S'il avait présenté *Givastral* au Salon du printemps, on comprend que le jury ne l'ait pas trouvé de dimensions réglementaires! Mousseau avait aussi deux sculptures de plâtre, montées sur des socs, comme on peut le voir sur les photos d'accrochage de Maurice Perron. L'une d'entre elles s'intitulait *Coq pétillant*⁷⁶.

Parmi les autres exposants, on reconnaît également de nombreux sympathisants du groupe automatiste, même s'ils n'avaient pas fait partie des signataires de *Refus global*: Maciej Babinski, Suzanne Meloche-Barbeau, Robert Blair, Paterson Ewen, Frantz Laforest, Jean LeFebure, Robert Roussil, Claude Vermette et Paquerette Villeneuve. Il n'est pas facile de savoir ce que chacun y exposait. Il se peut que, dans le cas de Paquerette Villeneuve et de Suzanne Barbeau, il se soit agi de poèmes plutôt que de tableaux.

De ce groupe, Dussault n'avait retenu que « les deux peintures de LeFebure, aux teintes fauves⁷⁷ », Paterson Ewen qu'il n'avait « pas particulièrement goûté » et « les petits dessins de Laforest ». Il avait probablement confondu Babinski avec Zadorozny, parlant de « ses deux fantasmagories : une ampleur effrénée de couleur où l'on ne sent pas la force et l'ampleur d'un Borduas⁷⁸ ». On aura noté au passage le nom de Paterson

73. Reproduite dans Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Musée du Québec, 1992, où l'on affirme à tort, croyons-nous, que ces sculptures avaient été présentées à l'occasion de son exposition conjointe avec Mousseau au Comptoir du livre.

74. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 326.

75. *Ibid.*, p. 227.

76. Anonyme, « *Coq pétillant* », *La Patrie*, 22 mars 1950, p. 16 (illustré); Paul Verdurin, « Peinture surrationalnelle de jeunes artistes "rebelle" », *La Presse*, 23 mars 1950, p. 37 : « Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron ont chacun deux toiles et deux sculptures. »

77. S'agissait-il plutôt de « dessins » ou LeFebure y avait-il aussi de « petits dessins » comme le signalent Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 326?

78. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 227.

Ewen, mentionné ici pour la première fois. Il avait épousé l'année précédente Françoise Sullivan et avait commencé à fréquenter le groupe. Claude Gauvreau trouva le jeune Dussault trop sévère à son endroit :

Votre jugement sur Pat Ewen est trop sévère. Méfiez-vous des pièges de l'aspect ! Il est vrai que la peinture actuelle de Ewen n'apporte rien à la connaissance, qu'elle ne possède pas encore d'éclat visible chez d'autres, mais ce qu'il exposait du moins est authentique. Pat évoluera⁷⁹.

Il est vrai qu'à l'époque Paterson Ewen peignait encore figurativement des paysages, des intérieurs, voire les portraits de ses amis — on lui connaît notamment un beau *Portrait de Rémi-Paul Forgues*. Ses paysages en particulier se ressentaient de l'influence de Roberts. Mais il y avait à l'œuvre, dans cette peinture, une sorte de vibration sensible qui lui venait peut-être de l'impressionnisme et qui n'avait échappé ni à Borduas, ni à Claude, ni même à Pierre Gauvreau. Matthew Teitelbaum a recueilli le témoignage de ce dernier, qui admirait « la façon directe — brutale même — dont il peignait, sans théorie... envers et contre tout, y compris le bon goût⁸⁰ ».

Dussault ne parle pas de la sculpture de Roussil, mais l'un des épisodes les plus curieux de sa *Correspondance* avec Claude Gauvreau y fait clairement allusion. Dussault raconte être allé voir l'exposition des Rebelles et y avoir vu, du moins le croyait-il, Claude Gauvreau pour la première fois, sans avoir osé l'interrompre et se présenter à lui :

Je crois bien vous avoir vu à l'Exposition des Rebelles alors que j'y allais pour la deuxième fois⁸¹. C'était dimanche après-midi, le 26 mars. Je vous ai reconnu (si c'était vous ; je le crois) à un « reste de virginité » ; une moustache fine et très abondante. Vous auriez dit à propos de la sculpture « sans-culotte » : « Ah oui, encore la police, le fourgon ! » d'une voix aigre et assez rauque. Vous étiez avec les filles que j'avais vues précédemment...

L'expression « la sculpture sans-culotte », la mention de la « police » et du « fourgon » ne peuvent que désigner la sculpture de Roussil. Mousseau nous a d'ailleurs confirmé que *La famille* avait bel et bien été présentée

79. *Ibid.*, p. 247.

80. Conversation de Matthew Teitelbaum avec Pierre Gauvreau le 8 février 1987 ; dans Matthew Teitelbaum, *Paterson Ewen : The Montreal Years*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1987, p. 16.

81. Il signale une première visite dans sa lettre du 26 mars 1940. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 226-227.

aux Rebelles. Il y avait belle lurette que Roussil l'avait récupérée de la police et on tenait à ce que le public la voie une première fois. Mousseau se souvenait des difficultés qu'on avait eues à la monter à l'étage. Comme en plus la pièce était trop haute pour les plafonds, il fallut l'installer penchée. Apparemment, on lui avait aussi tourné le dos, pour ne pas scandaliser le public. Même aux Rebelles !

Le grand tableau de Vermette apparaît sur une photo d'accrochage. Quant à Paquerette Villeneuve, tout ce qu'on sait de sa participation ne semble pas avoir été très goûté des organisateurs. Une photo de Lauzé dans *Le Petit Journal* la représentait, dans un costume de sa composition, posant devant deux tableaux. On lisait en légende : « Cette jeune Montréalaise interprète ici ce qu'elle appelle "l'esprit automatiste". C'est une jeune participante de l'exposition des Rebelles. Le groupe des automatistes [...] nous a cependant signalé que la demoiselle n'était pas officiellement autorisée à donner cette interprétation⁸². »

Mousseau nous a expliqué un peu sentencieusement que son geste n'avait pas été endossé par le groupe parce que trop gratuit et pouvant être interprété comme une recherche du scandale pour le scandale.

Les autres participants avaient été « refusés » par le jury du Salon du printemps. Sur le coup, ils se solidarisèrent avec les organisateurs de l'exposition des Rebelles, mais certains regrettèrent ensuite leur geste quand ils virent en quelle compagnie ils se trouvaient et retirèrent leurs tableaux le lendemain du vernissage. C'est d'ailleurs ce que leur avait presque suggéré un critique « académique » (Adrien Robitaille ?) en posant la question :

Qu'est-ce que des peintres de valeur réelle comme Alan Cole, Forrest McCarthy, Paterson Ewen et surtout Andrew Zadorozny ont à faire à cet endroit ? Si le Musée les a refusés cette année, ils peuvent compter — et Zadorozny tout le premier — que cet échec n'est que passager. Il n'y a donc pas lieu pour eux d'aller se fourvoyer dans la compagnie de jeunes gens dont la nullité comme peintres est égale à la grossièreté de leur manifeste de révolte contre le jury du Musée. Pour ceux-là, on peut se demander, en songeant qu'ils ont osé concourir pour le Salon du printemps : « Que diable allaient-ils faire en cette galère⁸³ ? »

On imagine bien que ce n'était pas l'avis de Claude Gauvreau. Corrigé par son jeune correspondant, qui, nous l'avons vu, avait probablement

82. Anonyme, « L'esprit rebelle », *Le Petit Journal*, 26 mars 1950, p. 1.

83. Anonyme, « L'actualité. La galère des "Rebelles" », *Le Devoir*, 24 mars 1950, p. 4.

confondu Babinski et Zadorozny, il lui disait du même coup ce qu'il pensait de ce dernier :

La peinture de Zadorozny, qui est platement et habilement académique, n'a pas « une ampleur effrénée de couleurs ». Par contre, les « deux fantasmagories » de Babinski l'ont. [...] Pour moi, Zadorozny était la honte de l'Exposition des Rebelles. Babinski, par contre, malgré une certaine hésitation perceptible plastiquement, possédait une fraîcheur sympathique⁸⁴.

Claude Gauvreau était plus généreux à l'égard « d'excellents peintres figuratifs, comme Hans Eckers et Helen Jones qui [...] avaient [aux Rebelles] de véritables petites merveilles⁸⁵ ». De ce groupe, Jean-Claude Dussault, quant à lui, n'avait retenu que *Northern Light* de Forrest McCarthy.

Mousseau s'était occupé de l'accrochage. Sur les photos, on reconnaît son style. Des tiges de fer entre plancher et plafond avaient été distribuées ici et là dans l'espace de la galerie improvisée. À ces tiges, furent fixés des filets de broche assez ajourés sur lesquels étaient accrochés les tableaux. Les sculptures étaient présentées sur des socles blancs très simples. Le soir du vernissage, l'écrivain Jacques Ferron se présenta à l'exposition, vêtu en homme-sandwich portant des slogans « injurieux » à l'endroit des Rebelles ! Mousseau, qui lui avait servi de père à son second mariage, nous a rapporté ce détail.

Sur les murs, le public pouvait lire une « Proclamation », due certainement à la plume de Claude Gauvreau :

PROCLAMATION

D'aucuns ont cru que c'était être badin⁸⁶ que de se révolter contre l'injustice amorphe et sinieuse.

Néanmoins, les artistes de cette exposition auraient cru être lâches s'ils avaient contribué à ne pas terrasser l'opaque équivoque qui s'épaissit à la faveur d'abstractions verbales de plus en plus vagues : « avant-garde », « art moderne », « art pur »...

Il n'appartenait pas à ces artistes de plier l'échine devant les décisions fantaisistes, sous prétexte que ces décisions vexatoires leur étaient

84. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 246-247.

85. *Ibid.*, p. 326.

86. Allusion à l'article anonyme de *La Presse* du 14 mars 1950 que nous citons plus haut et qui employait à deux reprises le mot *badineries* à propos de la manifestation des Rebelles.

servies par des personnes que les bonnes volontés les plus onctueuses voulaient bien leur présenter comme des artistes créateurs.

Il ne leur appartenait pas d'agir comme si l'on pouvait croire que se valaient les démarches les plus veules et les démarches les plus coûteuses. Il ne leur appartenait pas de faire comme si l'authenticité et le courage et la rigueur et la générosité étaient des mots inventés par Riquet-à-la-Houpe.

Il ne leur appartenait pas, au moyen du plus pur silence séducteur, de s'anéantir complices de ce colin-maillard mortuaire.

Il ne leur appartenait pas de flatter l'échine des tractateurs influents comme on flatte la carcasse d'une chienne maigre.

Il ne leur appartenait pas de se mettre à l'enchère.

Ce qu'il appartenait à leur lucidité de nécessiter, c'était la revendication précise et brutale du droit au sens critique.

Il leur appartenait et il leur incombait de proclamer la séparation des contraires : de revendiquer le triage du dilettante d'avec l'artiste, le triage du trafiquant d'avec le poète, le triage du sataniste d'avec le révolutionnaire.

Il leur était nécessaire de dénoncer la prostitution organisée des talents et la résignation croissante à la mollesse et à l'informe.

Il leur était nécessaire de rappeler que la découverte esthétique la plus importante de la dernière décade est l'universel pouvoir de pénétration que permet seul le jugement d'un objet sur l'authenticité de ses relations matérielles.

Il leur était impératif de ne pas caresser, essayer les petons susceptibles des plagiaires.

Il leur était urgent de mettre à jour le camouflage superficiel mais expert de l'académisme moderne aux audaces frauduleuses.

Il leur appartenait et il leur incombait de lapider les cons, les vaches, les culs, les sots, les tapettes, les bornés, les réactionnaires, les tâteurs de ministres, les collaborationnistes des écoles abrutissantes, les professionnels de la pédale douce et des hardiesses plastiques de bon aloi.

C'est pourquoi — quels qu'aient pu être les caprices particuliers et accidentels du jury à leur endroit — tous les participants de l'Exposition des Rebelles ont manifesté leur écœurement envers l'incompétence et la partialité exhibées par le jury du Salon du printemps.

C'est pourquoi, aujourd'hui et demain, eux peuvent prononcer les mots d'indépendance et d'intégrité sans baisser les yeux de honte.

Et c'est pourquoi tous demeurent convaincus que les ricaneurs et les euphémistes, au service de la presse bourgeoise, font davantage pitié qu'eux⁸⁷.

Vers la fin de l'exposition, il semble qu'on ait envisagé l'organisation d'un « forum ». Une invitation dactylographiée (toujours dans les papiers Mousseau) en fait foi. « Le forum sera tenu sur les lieux mêmes de l'Exposition [...] samedi soir le 25 mars, à neuf heures. » Il ne semble pas avoir eu d'écho dans la presse. Par contre, l'exposition elle-même attira les journalistes et, nous l'avons vu, quelques comptes rendus en furent publiés.

Il faut traiter à part dans cet ensemble les attaques de Rolland Boulanger contre les automatistes, non qu'elle aient beaucoup d'importance en elles-mêmes, mais parce qu'elles furent l'occasion d'une réplique de Borduas qui vaut la peine d'être citée.

Rolland Boulanger publiait, en effet, dans le *Notre temps* du 25 mars 1950, sa « lettre de rupture » avec le groupe automatiste :

Vous avez cru, à un moment donné, automatistes, que pour défendre Borduas d'une seule chose défendable (et elle le demeure) entre cent autres qui ne l'étaient pas; que pour avoir dit que je croyais à sa force comme peintre, « à la condition de le prouver en totalité et non pas seulement en partie » (va de même pour Mousseau et quelques autres); vous avez cru pouvoir vous en autoriser pour dire « qu'enfin ! j'étais sorti de l'ornière, que la lumière s'était faite en moi, que j'étais passé au camp des *purs*, que j'acceptais l'automatisme comme tel »... Vous êtes franchement les seuls à vous en être leurrés, un quelconque intérêt vous aveuglant; sans doute. Mais, pas du tout⁸⁸ !

Puis, il revenait à la charge deux jours après dans *Le Canada* en publiant une longue diatribe contre l'automatisme :

Après avoir vu le Salon du printemps, je suis allé voir l'exposition des Rebelles qui se recrutent en majeure partie parmi les automatistes à tout crin, Borduas et Mousseau en tête. [...] Ils ont tout refusé, raison comprise, cette « grande ennemie » de la création géniale. [...] Évidem-

87. L'un et l'autre textes ont été publiés dans le numéro spécial que *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, consacrait aux automatistes, p. 105-107.

88. Rolland Boulanger, « Le Salon rose de nos Rebelles », *Notre temps*, 25 mars 1950, p. 5.

ment, eux qui ne croient à rien et qui ont tout refusé globalement, ils exigent des autres l'acte de foi absolu à l'endroit de leur dogmatisme intransigeant : il fallait tout accepter, croire sans limitation à leur génie « incontestable » ; croire qu'ils sont les seuls à avoir raison en tout. Douter un seul instant que l'instinct tout court puisse avec avantage tenir lieu chez l'homme de son intelligence ; douter que la peinture du subconscient soit la seule qui vaille ; autant de crimes dont on ne peut en termes assez violents châtier l'audace. [...]

Les Rebelles accusent de Tonnancour et Cosgrove d'être à la remorque de Picasso et d'Orozco. Évidemment, on ne saurait leur faire un reproche semblable, car il n'est pas facile d'établir de façon tangible à la remorque de qui sont les automatistes, attendu qu'ils nient toute valeur au jugement et que le choix d'un maître procède d'une élimination impliquant le jugement. Ils disent plutôt s'en remettre à la poussée instinctive hors de l'emprise de ce jugement « méprisable », parce qu'ils en ont contre la raison dont le jugement n'est que l'un des actes initiaux.

Que ne se disent-ils plutôt que le risque pour le risque ne peut aboutir un jour ou l'autre qu'au désastre, faute de centre de gravité ; que la passion à l'état pur n'est pas le propre de l'homme mais du genre animal dont il ne se distingue que par l'intelligence et la raison⁸⁹.

Cette insistance sur l'absence totale de raison, d'intelligence et de jugement dans l'activité automatiste, qui ne serait mue que par l'instinct et la passion, écœura profondément Borduas. On eut vent de sa réaction dans le camp automatiste et Claude Gauvreau l'encouragea à la rendre publique :

[...] Mousseau m'a dit que vous êtes mécontent de l'article de Boulanger paru dans le supplément littéraire du *Canada*. Hier soir, précisément, j'ai pris connaissance de cet article, grâce à Rémi-Paul [Forgues].

Ces commentaires sont en effet bien puants.

Pareille incompréhension molle est déprimante, surtout de la part de Boulanger.

Vous avez promis une réponse, m'a-t-on dit. C'est certainement la seule chose à faire. Il n'y a rien à gagner à l'abstentionnisme. Si votre article n'est déjà composé, je vous incite fortement à réaliser votre projet, et à rendre votre point de vue public. Une lettre ouverte, voilà ce qu'il faut.

89. Rolland Boulanger, « Le Salon des "Protestants" », *Le Canada*, 27 mars 1950, p. 4.

Borduas mit son projet à exécution, mais pas exactement dans la forme qu'aurait souhaitée Claude Gauvreau, puisque son « article » resta sous forme de lettre personnelle adressée à Boulanger et ne fut jamais publié. Malgré tout, cette lettre reste un document fort important dans lequel Borduas, répondant une à une aux objections de Boulanger, fait l'exégèse d'un paragraphe essentiel du manifeste :

Saint-Hilaire
le 27 mars 1950

Mon cher Boulanger,

Un service: Seriez-vous assez généreux pour justifier, à mes yeux, le jugement que vous avez plusieurs fois imprimé que nous faisons fi de l'intelligence et de la raison? Justifier aussi comment vous nous prêtez cette glorification de l'instinct?

J'ai la certitude de n'avoir jamais employé ce mot d'instinct. Au contraire toujours j'ai mis en évidence ceux de spontanéité, de subconscient — accumulation d'expériences vitales assimilées.

Ne trouvez-vous pas étrange que depuis le temps où vous avez eu l'occasion de nous rencontrer, vous n'ayez pu saisir notre attitude sur des problèmes aussi fondamentaux?... qui devaient vous intéresser au premier point.

Quelques références: *Refus global*, page 10. « Refus de toute INTENTION — L'intention est ici limitée à l'acte choisi pour son utilité immédiate — arme néfaste de la RAISON — Qui seule choisit et ravale ainsi l'intelligence — À bas toutes deux — de leur trône usurpé — au second rang! — au pied du trône.

PLACE À LA MAGIE! — qui est l'acte d'intelligence par excellence: transformant l'inconnu en connu, révélant donc, par le fait même, la partie rationnelle de toute découverte.

PLACE À L'AMOUR! — également acte d'intelligence qui demande le don total pour la possession entière, donc désintéressée.

PLACE AUX NÉCESSITÉS! — pour obéir à ces nécessités, pour les reconnaître, ne faut-il pas la plus haute lucidité? la lucidité désintéressée qui également inclut la raison.

Je pourrais continuer indéfiniment; il faudrait vous refaire tous mes cours!

Dans les « Commentaires sur les mots courants », suite au texte du *Refus global*, il n'est même pas fait mention du mot *INSTINCT*!

Alors, mon cher Boulanger, excusez ma nausée.

Maintenant autre chose: J'ai toujours cru qu'un objet d'art fabriqué sans foi était nul. En conséquence j'ai toujours cru le plus sacré de nos devoirs d'état celui de favoriser cette foi. Et, ceux qui possèdent une foi vive ne peuvent offrir de plus magnifiques cadeaux à autrui que de lui exprimer sincèrement qu'ils le croient sur le même chemin de lumière qu'eux-mêmes. Vous devriez en savoir quelque chose⁹⁰. De mes amis, en toute candeur, vous ont déjà offert ce cadeau! Au lieu de le recevoir en toute intelligence, vous vous êtes senti mordu au plus vif de votre vanité. Depuis ce temps vous salissez vos articles de votre rancœur. Certes, je vous comprends!... Je les comprends aussi... Dans les circonstances, permettez-moi de les aimer plus que vous-même.

Autre chose encore: Si un jour vous êtes intéressé à comprendre la poésie de Claude Gauvreau, faite de vitriol purificateur, il vous faudra remonter un peu dans l'histoire et relire Sade, Lautréamont, Miller et Artaud, pour ne nommer que ceux-là

Sur ce, salut!

Paul-Émile Borduas⁹¹.

Puis, Borduas communiquait copie de cette lettre à Claude Gauvreau, accompagnée de la note suivante:

Mon cher Claude,

Voici la copie de cette lettre à Boulanger.

Je profite de l'occasion pour vous exprimer mon admiration entière au sujet de toute cette histoire d'exposition-manifestation.

Puisse votre activité se maintenir longtemps à une telle hauteur — sans obstruction!

Maintenant et toujours défendons notre droit strict d'expression. Mais craignons comme la peste la provocation sous toutes ses formes!

De tout cœur,

Borduas⁹².

90. Allusion un peu méchante au passé clérical de Boulanger.

91. Borduas à Rolland Boulanger, lettre datée de Saint-Hilaire, le 27 mars 1950. MACM, Archives Borduas, dossier 109.

92. Borduas à Claude Gauvreau, lettre non datée. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

Enthousiasmé par le texte de Borduas, Claude Gauvreau lui répondait aussitôt, le 29 mars 1950 :

Cher monsieur Borduas,

C'est avec un plaisir que vous comprendrez facilement que j'ai reçu la copie de la lettre adressée à Boulanger.

J'avais en effet l'intention de vous demander pareille copie, en vous faisant parvenir les documents⁹³ que vous trouverez dans cette enveloppe.

Votre mise au point est impeccable. Certes, je ne doute pas que Boulanger résistera à l'évidence jusqu'à l'ultime extrémité, comme il a toujours fait et comme il est normal (selon Freud) qu'il fasse.

Décidément, le seul reproche qu'il pourrait encore se permettre envers nous serait d'avoir tant tardé à faire la rectification — mais il devra avouer qu'on a plutôt l'habitude de nous reprocher d'en trop dire que de n'en pas dire assez...

L'expo des Rebelles s'est déroulée on ne peut mieux. Pour moi, le résultat le plus réconfortant de cette manifestation c'est encore que Barbeau y a senti le besoin d'une activité collective intensive.

Depuis, il éprouve la nécessité de nous revoir plus souvent.

On a pu également entrer en contact avec plusieurs individus (Robert Leprohon, par exemple) qui poursuivent, isolément, leur évolution continue.

Et on a pu faire la connaissance d'éléments neufs jeunes et intelligents, qui ont apparemment de grandes puissances de développement (notamment un élève des arts graphiques : Ivan Labrie).

Et aussi, on a pu constater d'où les laquais de la bourgeoisie jugent que provient réellement la menace à la fixation de ce qui est.

Le chef du groupement communiste indépendant, Henri Gagnon, nous a approchés avec une proposition. Quoiqu'il semble personnellement plus sincère et plus humain que d'autres sbires de l'URSS, il est entendu que de pareils rapprochements devront être traités avec la plus lucide circonspection. Je vous en reparlerai.

Le « tronc de soutien des Rebelles » a récolté 15,28 \$.

93. Ils sont décrits un peu plus loin dans la lettre.

Vous n'avez pas à craindre la provocation. Personne n'attaquera pour attaquer. Tout au plus, lorsque nécessaire, prendrons-nous l'initiative de certains chocs propices à la destruction de malentendus gênants.

L'appui personnel que vous avez apporté abondamment à tous et chacun a été pour nous un grand réconfort et un grand stimulant.

À l'âge où Rouault devenait millionnaire, vous en êtes encore à ferrailer gaillardement aux coins des ruelles mal éclairées.

Les documents que je vous fais parvenir présentement sont : la proclamation qui était affichée sur le mur de l'expo ; le bulletin d'information rédigé à l'intention des quotidiens de langue française ; et aussi, un communiqué.

Il y eut aussi un communiqué pour annoncer le forum — lequel communiqué arriva probablement en retard — mais ce document est d'une insignifiance négligeable.

Une jeune fille israélite, qui s'est présentée comme un « écrivain indépendant », est venue chez moi pour chercher une copie de la proclamation. Sa démarche avait toutes les caractéristiques bien visibles de la mouchardisse professionnelle. Il va sans dire que je lui ai remis sans difficulté la copie réclamée, partant de ce principe que nous n'avons rien à cacher.

J'irai à Saint-Hilaire sous peu.

Au revoir cher monsieur Borduas
et merci pour toutes vos bontés.

Claude⁹⁴.

Borduas, en effet, applaudit à la manifestation du Musée et, nous l'avons vu, il avait même accepté de participer à l'Exposition des Rebelles.

Quand nous lui demandâmes de participer aux Rebelles, à la suggestion de Mousseau, il accepta avec un plaisir évident. Des volontaires allèrent donc en auto chercher de grandes toiles de Borduas dont certaines n'étaient pas encore tout à fait sèches, et les visiteurs de l'exposition purent donc prendre contact avec la manière la plus récente du père de *Refus global*⁹⁵.

La lettre de Claude Gauvreau à Borduas, que nous avons citée à plusieurs reprises plus haut, avait précisément pour but d'inviter Borduas à participer aux Rebelles :

94. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

95. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 84.

[...] l'Exposition des Rebelles sera celle de tous ceux qui se désolidarisent complètement et irrémisiblement des actions du jury et de tous les jurys de cet acabit. Je pense que vous avez votre place toute tracée dans cette exposition. Ne pensez-vous pas ?

Dissidence de Pierre Gauvreau

Que ni Riopelle ni Leduc n'aient participé aux Rebelles, cela va de soi, puisqu'ils étaient tous deux à Paris au moment de la manifestation. Mais Pierre Gauvreau était sur place et son absence de la manifestation n'était pas sans signification. Non seulement il ne participa pas aux Rebelles ni à la manifestation du Musée, mais il tint chez lui dans le même temps⁹⁶ une exposition solo où il avait affiché un texte, conservé dans les papiers Borduas, qui, on le comprendra à sa lecture, fut l'occasion de violents accrochages entre les deux frères Gauvreau⁹⁷. Ce texte éclaire sous un jour singulier la nature exacte de la scission qui rongait le groupe automatiste. Comme il s'agit d'un texte très structuré, nous le citerons en entier, quitte à suspendre ici et là notre lecture pour en mieux marquer les grandes articulations.

Le texte de Pierre Gauvreau s'ouvre par une critique des activités des Rebelles et situe sa propre exposition dans le contexte créé par leur manifestation :

Cette exposition ne provient pas d'un point de départ négatif.

Cette exposition fut projetée bien avant le Salon des Rebelles et son corollaire le Salon du printemps. Elle ne se proposait pas autre chose que de présenter au public les tableaux que j'ai peints depuis 1948. Mais la préparation de cette exposition ayant servi à motiver aux yeux du public et même de certains exposants mon abstention du Salon des Rebelles, il me devient nécessaire d'accompagner mon exposition d'une mise au point qui dissipera à l'avenir tout malentendu sur cette question.

J'aurais préféré que ces raisons fussent devinées et expliquées par ceux-là mêmes qui étaient le plus aptes, par leurs prétentions, à les comprendre et qu'elles ne fussent pas tenues secrètes ou maquillées par ceux

96. Dans une lettre du 13 avril 1950, Borduas parle de cette exposition « qui vient de finir chez sa mère ». Voir André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 262.

97. Dans la même lettre, Borduas déclare que « la bataille Pierre et Claude a pris une tournure un peu spéciale par un papier de Pierre affiché à son exposition... »

à qui elles avaient été révélées. Et cela m'aurait évité la douloureuse confirmation d'une détérioration du dynamisme révolutionnaire au sein du groupe automatiste.

Je liquiderai tout d'abord la question du Salon des Rebelles, question secondaire en soi, et qui le serait restée n'eût-elle été le prétexte à une campagne de dénigrement à l'égard de mon comportement. J'aborderai ensuite la question de la critique au sein même du groupe automatiste, l'état actuel du fameux «jugement sur les qualités propres des objets plastiques», jugements qui sont souvent marqués de la plus invraisemblable condescendance ou du plus incompréhensible aveuglement, lorsque les intentions visibles d'un tableau sont automatistes.

Ce n'est pas parce que je préparais une exposition que je n'ai pas participé au Salon des Rebelles. Les conditions où est née cette exposition affaiblissaient à un tel point l'idée de rébellion, que la participation m'apparaissait et m'apparaît encore malgré le succès remporté, comme porteuse de la plus grave confusion.

Non pas au point de vue de la qualité des tableaux, car l'exposition des Rebelles était supérieure, quoique je reviendrai là-dessus, mais au point de vue du comportement moral de l'artiste, question pas suffisamment débattue. Jusqu'à quel point l'opportunité de montrer au public un tableau que le peintre considère révolutionnaire l'autorise-t-elle à se fourvoyer dans une organisation dont l'action, consciente ou non, est de maintenir en place les valeurs désuètes et d'assimiler les valeurs subversives? À cette question je réponds, et sans hésitation, que l'état actuel de la conscience sur ces questions ne peut permettre à aucun moment un espoir dans cette sorte d'action.

Qu'on ne me serve pas qu'il fallait faire la preuve de l'incompétence du jury. Cette raison pourrait valoir pour tout autre que les automatistes. Quoi? deux ans après *REFUS GLOBAL* et les événements qui amenèrent ces peintres (j'en étais) à démissionner de la Société d'art contemporain, autrement plus précise et endossable dans ses buts que l'Art Association of Montreal, à cause précisément de l'impossibilité d'organiser des expositions pouvant répondre aux exigences ressenties, en compagnie entre autres de deux des membres du jury: de Tonnancour et Roberts (le cas de Cosgrove avait été réglé bien antérieurement par la SAC), il fallait faire la preuve de l'incompétence du jury! Une pareille raison avancée compromet durement la lucidité de ceux qui s'en prévalent. D'autre part, ces tableaux refusés auraient pu être acceptés, en toute vraisemblance. Borduas ne l'a-t-il pas été? La rébellion se serait-elle alors manifestée? Ou n'aurait-on pas été satisfait d'accrocher au plus grand bénéfice de l'Art Association, protectrice libérale de toutes les croûtes de bonne volonté! Et l'équivoque aurait fleuri également.

Quant à ceux qui, ayant été acceptés par le jury, sont allés par la suite accrocher une toile ou deux au Salon des Rebelles, je ne peux m'empêcher de trouver grotesque l'écartèlement auquel les contraignent l'opportunisme et le « sens du devoir révolutionnaire ».

Tout ce que j'en dis provient naturellement des prétentions excessives émises dans le manifeste du Salon des Rebelles. Que ce salon soit supérieur à celui du printemps, il n'y a pas de doute là-dessus, je l'ai déjà dit. Mais que la merde n'y soit pas abondante aussi, impossible de le nier à moins de sombrer dans une paranoïa flatteusement délirante.

La merde y fleurit pour deux raisons.

La première, à cause même de la formule du Salon qui, n'étant pas un véritable salon des refusés ouvert à toutes les œuvres rejetées par le jury du Salon du printemps qui proposerait au public un choix nouveau, n'a pu éviter d'accepter des peintres qui apportaient un soutien financier. Certains tableaux accrochés derrière les cordages, les premiers jours et disparus par la suite, témoignaient assez éloquemment de ces contradictions internes.

Ce Salon était peut-être un fruit bâtard, c'est même certain, mais quant à proclamer sa santé, trop de vices en altèrent la forme pour y croire.

On le voit, Pierre Gauvreau avait pris connaissance des déclarations de son frère Claude, à commencer par la première ligne de l'invitation sur papier rose : « Cette exposition provient d'un point de départ négatif. » L'idée qu'on avait présenté des œuvres au Salon du printemps pour « faire la preuve de l'incompétence du jury » était dans le texte du communiqué préparé par Claude pour les journaux. Et la dernière phrase sur la « bâtardise » de l'Exposition des Rebelles s'inspirait aussi d'un passage de l'invitation : « Cette exposition est le fruit, bâtard et sain comme la bâtardise de l'événement le plus risible et le plus minablement passager... »

Sur le fond, la critique de Pierre Gauvreau était tout à fait intransigeante. À ses yeux, le Musée était une institution si compromise — autrement plus que la CAS — que même l'idée d'y envoyer des œuvres, encore moins d'y défiler, n'aurait jamais dû être envisagée. Là-dessus, bien sûr, son frère Claude n'était pas d'accord. Tenant compte de la façon spontanée et passionnée dont s'étaient organisées et la manifestation et l'Exposition des Rebelles, Claude Gauvreau prit la défense des Rebelles. Certes, tout n'avait pas été parfait, mais le bilan lui paraissait certainement plus positif qu'à son frère Pierre :

On nous reproche de ne pas maintenir quelque attitude abstraite (en somme, de ne pas nous en tenir au « comportement du bon automatiste ») ou bien de ne pas déterminer nos prémisses en fonction d'une fin que nous ne nous proposons pas. Si l'Exposition des Rebelles — montée en trois jours dans la plus fiévreuse exaltation — avait voulu tenir compte de ces fins et de ces moyens tacticiens, elle n'aurait pas valu la peine d'être montée.

Certes, il y avait de la merde à l'Exposition des Rebelles, nous n'avons jamais été dupes de la situation. Mais, cette merde, comment l'éliminer? L'Exposition des Rebelles n'était pas une exposition automatiste — que pouvions-nous exiger des autres participants sinon une adhésion théorique au texte de l'invitation et au texte de la proclamation⁹⁸?

Claude Gauvreau voyait dans la réaction de son frère une manifestation de ce qu'il appelait « le complexe de Calvin », c'est-à-dire la propension à condamner au nom d'une certaine pureté de l'action révolutionnaire la moindre démarche entreprise par les « jeunes frères » du mouvement automatiste. Mais, aux yeux de Claude, l'action des Rebelles n'avait pas produit que de la merde. Certains jeunes y avaient puisé l'énergie de produire plus et mieux. C'était, selon lui, le cas de Babinski et de LeFebure⁹⁹.

L'autre sujet que se proposait d'aborder Pierre Gauvreau et qui fait l'objet de la seconde partie de son texte lui avait été suggéré par une idée, exprimée dans la *Proclamation* affichée aux murs de l'exposition, à savoir que « la découverte esthétique la plus importante de la dernière décade est l'universel pouvoir de pénétration que permet seul le jugement d'un objet sur l'authenticité de ses relations matérielles ». Sur ce dernier point, Pierre Gauvreau soulevait les objections les plus sérieuses et illustre sa pensée en commentant de façon particulièrement sévère la participation de Barbeau et de Mousseau aux Rebelles :

La deuxième raison pour laquelle tant de merde s'y trouvait protégée honteusement par tant de déclarations sonores rejoint la question que je me proposais de résoudre en second lieu au début de ce travail. La question du *jugement objectif*.

Je déclare que ce jugement objectif est une lubie. Davantage encore l'idée du jury collectif. S'il est certain que les œuvres possèdent des qualités objectives et qu'on peut les déceler dans la matière objective où

98. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 262.

99. *Ibid.*, p. 264.

elles sont inscrites, il n'en reste pas moins certain que le décèlement de ces qualités demeure un travail de sensibilité individuelle, et par conséquent subjectif.

Et c'est en vertu de mon sentiment personnel et intense que je peux dire avec autant de vigueur que ceux qui proclament le contraire que même des œuvres exposées par les automatistes ne possédaient pas les qualités élémentaires qu'on exige d'un tableau.

D'ailleurs, la critique automatiste qui s'est restreinte jusqu'ici à n'envisager l'œuvre que sous l'angle de ses qualités plastiques (un tableau est bon pourvu qu'il se justifie plastiquement) arrive à considérer Barbeau et ses tableaux de l'exposition comme une révélation. Il est certain que les tableaux de Barbeau se justifient plastiquement, et cela peut réjouir après une période d'impuissance assez prolongée, mais son action de peindre n'est encore qu'un acte de mimétisme dont l'intégrité ne cessera jamais de m'ahurir. J'ai vu au Salon des Rebelles des RIOPELLE que celui-ci n'aurait même pas pu renier. Je dis des RIOPELLE pour les tableaux que Barbeau a exposés en entier ; car pour les petits tableaux qui semblent plus personnels, ils ne sont en réalité que des fragments de plus grands RIOPELLE. À première vue ils déroutent et plaisent assez, mais à l'examen ils apparaissent vite dans leur réalité ; des objets empruntés à Riopelle projetés dans une perspective différente due au changement d'échelle. Il faut également écarter l'argument d'une évolution parallèle des deux peintres car les tableaux de Riopelle que Barbeau rend datent déjà de quatre ou cinq ans. On ne peut non plus considérer Barbeau comme un jeune peintre traversant une crise d'assimilation d'influences car ces efforts datent du tout début du mouvement ici, et il a derrière lui des œuvres personnelles, j'entends révélatrices d'un monde intérieur. Il les reprend d'ailleurs aussi dans quelques tableaux exposés. Bien que les phénomènes du mimétisme aussi complets soient curieux on ne peut quand même pas les considérer comme porteurs d'une vie passionnante, susceptible de transformer l'avenir.

D'où provient donc cette régression¹⁰⁰ visible aussi chez Mousseau et confirmée par la multitude de petits automatistes qui gravitent autour et dont les expériences ne dépassent pas une reprise, honnête sans plus, des expériences déjà dépassées des stades antérieurs de l'automatisme. Qu'on s'en remette à l'exposition de 1946 sur la rue Amherst, dont je

100. Pierre Gauvreau avait d'abord écrit « répression », qu'il a corrigé ensuite en « régression ».

faillis être exclu pour être encore trop sous l'influence cubiste¹⁰¹, ou à celle de la rue Sherbrooke en 1947. Partis de la seule connaissance théorique de l'automatisme, Leduc, Barbeau, Mousseau, Riopelle y présentaient des œuvres d'une parenté disciplinaire certaine, mais dont la forme était aussi différente et authentique que la gueule de chacun de ces individus. Aujourd'hui ce n'est pas une perspective immense ouverte à la recherche qui guide les nouveaux automatistes, mais la seule influence des œuvres vues de Borduas, de Mousseau, de Riopelle. Leduc, à Paris depuis trop longtemps et dont les œuvres ont été peu vues ici, n'a pas de disciples.

Si je parle de répression [*sic*] chez Mousseau, c'est pour des raisons contraires à celles de Barbeau. Car si Barbeau maintient une forme plastique impeccable greffée sur un monde emprunté, on trouve encore chez Mousseau son monde étrange et personnel à travers la plus stricte incohérence plastique. La plus vague, la plus molle. Et qui me rappelle par les mêmes faiblesses Roberts décadent. Banalité des objets, justification vague des rapports de lumière (un certain vermillon dans le tableau rose flotte en tentant vainement de s'accrocher à son ombre¹⁰²) accentuent la désintégration déjà sensible depuis quelque temps. Où sont les relations imprévues d'où devrait jaillir comme une garce la beauté convulsive.

On le voit, Pierre Gauvreau n'était tendre ni pour Barbeau ni pour Mousseau. Il accusait le premier de mimétisme et ne trouvait aucun intérêt plastique au second. Ne donnait-il pas par le fait même un peu raison au jury du Salon du printemps qui avait refusé leurs œuvres, il est vrai probablement pour d'autres raisons?

Que faut-il penser de son opinion sur Barbeau? Chose certaine, cette rebuffade ne pouvait plus mal tomber. Barbeau venait tout juste de sortir d'une période dépressive au cours de laquelle, rempli de doute sur lui-même, il avait détruit plusieurs de ses œuvres. Faudrait-il donner raison à Claude Gauvreau, qui écrivait à son correspondant Jean-Claude Dussault: «[les] artistes qui n'ont pas pris conscience de leur forme expressive particulière et qui par contre sont assez lucides et assez disponibles pour être sensibles aux réussites d'autrui se trouvent déçus chaque fois qu'ils n'expriment que leur propre personnalité et chantent victoire dès qu'ils

101. Ce fait est nouveau et n'a pas été relevé par les commentateurs. On se demande par contre comment on a pu qualifier de cubistes des tableaux comme *Colloque exubérant*, 1944, ou *Aspect franc*, 1944, présentés à cette exposition de la rue Amherst.

102. Probablement *Rouge éclatant*.

retrouvent chez eux-mêmes des qualités analogues à celles qu'ils admirent chez les autres » ? Ce n'est pas ce qu'il avait sur le coup pensé de Barbeau, qu'il défendra au contraire contre son frère Pierre. Un passage de « *L'épopée automatiste...* » prête à confusion sur ce point :

Riopelle et Barbeau eurent ensemble un atelier rue University. [...] Riopelle y était le grand aventurier de l'inconnu et y faisait quotidiennement des découvertes importantes. Barbeau, qui a toujours été un assimilateur forcené d'ailleurs d'une parfaite candeur, suivait Riopelle à la piste. Riopelle accomplissait un nouveau pas dans l'inconnu et, dès le lendemain, Barbeau l'avait rejoint. Cette habileté de Barbeau à assimiler prestement sa pensée et à la métamorphoser en sa propre forme posait des problèmes à Riopelle ; il ne comprenait pas que chaque découverte qui lui coûtait tant pût être aussi lestement assimilable¹⁰³.

Tout d'abord, il n'est pas vrai que Barbeau partageait un atelier sur la rue University avec Riopelle, mais uniquement avec Rémi-Paul Forgues. Il se peut que Riopelle ait partagé cet atelier avec Forgues avant son départ pour la France et bien avant que Barbeau y fasse de la peinture. Mais à ce moment Riopelle était déjà installé à Paris et ne pouvait plus influencer Barbeau. Par ailleurs, Forgues, qui n'était pas peintre et qui avait quitté la maison familiale, vivait et écrivait dans cet atelier. Barbeau n'y venait que pour peindre. D'ailleurs, les aquarelles de Barbeau de cette époque donnent tort à l'analyse de Claude Gauvreau. Elles n'ont pas vraiment de rapport avec la production de Riopelle. On s'étonne aussi de voir Barbeau caractérisé comme le plus habile des deux !

En ce qui concerne Mousseau, on peut dire que sa peinture était en train d'opérer la destruction même de la notion d'objet, à laquelle Pierre Gauvreau restait encore attaché dans la sienne. Claude Gauvreau l'avait très bien vu et expliquait la tolérance plus grande d'un public même peu averti à l'endroit de son frère Pierre par le fait que « ses objets sont situés dans l'espace par une sorte de clair-obscur » et que, contrairement à ses collègues, il peignait encore au pinceau¹⁰⁴. Mousseau proposait des taches imbriquées les unes dans les autres que l'on pourrait définir comme des objets mutilés, des objets dont on aurait coupé sans pitié toutes les excroissances. Faisant fi de l'objet, Mousseau avait à redéfinir les relations spatiales entre les taches. Sa peinture avait alors tendance à envahir toute la surface de la toile dans une sorte d'encombrement qui a laissé mal à

103. Claude Gauvreau, « *L'épopée automatiste...* », art. cité, p. 57-58.

104. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 325.

l'aise Pierre Gauvreau, mais qui prélude à une plus grande libération des éléments plastiques dans les œuvres subséquentes de Mousseau.

Tel n'était pas après tout le cœur de la question. Le texte de Pierre Gauvreau se terminait en prenant acte des forces qui divisaient depuis un certain temps déjà le groupe automatiste et en cherchait les causes dans des conflits d'opinion, dont le débat sur le fameux « jugement objectif » n'était qu'une manifestation parmi d'autres :

Cette régression, je l'attribue à une carence du sens critique, carence qui a peut-être toujours existé mais que palliait avantageusement la générosité au stade empirique. Cette carence et cette répression du sens critique qui amènent à faire considérer comme poétiques des objets totalement dépourvus de mystère, je les attribue à la prédominance de l'intention révolutionnaire de groupe sur la recherche intransigeante de l'objet révolutionnaire individuel, moins disciplinable mais autrement efficace. Je considère le groupe automatiste officiel miné par les mêmes considérations opportunistes qui ont amené la décadence des partis révolutionnaires modernes et les ont transformés en organismes tyranniques et réactionnaires.

Les défaillances individuelles des peintres, je ne les considérerais pas comme si importantes, si on n'employait pour les camoufler les moyens les plus répugnants de la propagande, inconsciemment si l'on veut, quand on se réclame de la plus grande lucidité.

Ces divergences datent déjà de quelques années. Ces opinions je les partageais avec Riopelle et Perron. Nous avons été amenés à nous désolidariser du groupe automatiste qui ne pouvait plus s'accorder avec nos exigences. Nous divergions d'opinion sur plusieurs questions : la situation actuelle du surréalisme, la valeur objective des œuvres faites ici, l'importance à attacher au renvoi de Borduas de l'École du meuble, etc. Il ne nous était plus loisible de faire notre critique à l'intérieur même du groupe ; nous en sommes sortis. Nous ne nous en portons pas plus mal.

Cette mise au point est loin d'être complète, elle demanderait une publication de correspondance échangée entre différents membres du groupe, d'articles de journaux parus ici et là depuis deux ans. Je me propose de le faire. Cette publication aidera à jeter de la lumière sur les chemins sinueux que prend la vie raréfiée aux époques de décadence. Car la décadence pourrait tout et les révolutionnaires comme les autres baignent dans cette pourriture. Une vigilance de chaque instant permet seule de garder la tête au-dessus de la fange.

L'automatisme reste la seule voie ouverte vers l'avenir, mais aucun individu, quelles que soient *ses intentions ou ses prétentions*, ne peut se prévaloir d'en être le seul interprète lucide, car l'aspect est une chose et la réalité, une autre, et les bonnes intentions aussi.

Je ne doute pas que le groupe ne conserve officiellement le nom d'automatisme et que son influence sociale ne cesse de s'agrandir. Mais je crains que, si ses membres n'arrivent à faire face aux contradictions valables qu'ils peuvent rencontrer et se réfugier dans une discrimination puérile chaque fois que leurs entreprises ou leurs œuvres ne rencontrent pas la pleine adhésion de ceux qu'ils voudraient quand même considérer comme des leurs, la vie ne cesse peu à peu d'animer leurs actes et ne laisse en se retirant que des pantins baroques dont les gestes frénétiques ne cacheraient pas l'épuisement lugubre.

Je ne doute pas non plus que le Salon des Rebelles n'ait ouvert toutes grandes aux automatistes les portes du Salon officiel.

Mais rien ne m'empêche de croire que la vie est déjà AILLEURS.

Pierre Gauvreau¹⁰⁵.

Ce texte de Pierre Gauvreau marque l'aboutissement d'une sorte de conflit de génération au sein du groupe automatiste, entre les plus vieux et les plus jeunes directement visés ici, à savoir Claude Gauvreau, Barbeau et Mousseau. Commentant cette scission au sein du groupe à notre bénéfice, le regretté Bruno Cormier nous faisait remarquer qu'en 1948, date du *Refus global*, Pierre Gauvreau, né en 1922, avait vingt-six ans, Riopelle, né en 1923, vingt-cinq ans, mais Claude Gauvreau et Barbeau, nés en 1925, vingt-trois ans, et Mousseau, né en 1927, vingt et un ans. Ces différences d'âge n'ont pas trop de signification quand chacun est dans la cinquantaine, mais elles en ont beaucoup plus dans la vingtaine. Par ailleurs, en 1950, le mouvement automatiste, que l'on peut faire remonter au moins aux gouaches de 1942 de Borduas, avait déjà plus de sept ans d'existence, ce qui est fort long pour un mouvement artistique.

Mais, on l'a vu, le texte de Pierre Gauvreau mettait le doigt sur des causes plus spécifiques, d'ordre idéologique. Déjà à l'époque de *Refus global*, des tensions avaient commencé à se manifester. On se souviendra du conflit qu'avait suscité le texte de Borduas, « En regard du surréalisme actuel », auquel d'ailleurs Pierre Gauvreau faisait allusion dans son texte. Apparemment, le débat sur le « surréalisme actuel » avait aussi porté sur

105. MCAM, Archives Borduas, dossier 129.

la « valeur objective des œuvres faites ici », ce qui n'avait probablement pas aidé à calmer les esprits. L'« objectivité » deviendra une des bêtes noires de Claude Gauvreau, comme on peut le voir dans sa *Correspondance* avec Jean-Claude Dussault :

L'objectivité? Vous savez ce que j'en pense. [...] Je persiste à croire que le jugement de tout objet, jugement basé sur son authenticité sensible, sur son contenu manifeste, jugement basé sur la persistance d'une certitude sensible personnelle, jugement outrepassant les fétides caprices de ceux qui prennent leurs habitudes et leurs préjugés subjectifs comme critères d'excellence, je persiste à croire que ce jugement est possible — qu'il est possible au point qu'on a le droit de l'exiger de tout jury¹⁰⁶.

Dernier point en litige enfin, clairement indiqué ici et que nous avons déjà relevé, il y avait eu désaccord au sein du groupe sur le sens à donner au renvoi de Borduas. Les jeunes en avaient été bouleversés, les aînés beaucoup moins. C'est ce qui explique, en dernier ressort, ce que nous avons vu plus haut, à savoir que la seule lettre aux journaux, venue de l'un des signataires de *Refus global*, à protester exclusivement contre ce renvoi était la lettre du 28 septembre 1948 de Claude Gauvreau au *Devoir*, alors que toutes les autres, signées par la « coalition Pierre-Riopelle » et Perron, s'attardaient au seul manifeste, dont elles défendaient les idées attaquées par les chrétiens de droite et de gauche.

Après son mariage, Pierre Gauvreau, habitant Montréal, ne vit plus beaucoup Borduas. Il restera plus proche de Riopelle, qu'il visita souvent quand celui-ci était à Otterburn Park, et de Maurice Perron. Tout cela compte évidemment dans la scission entre les deux frères Gauvreau, qui a dû aller en augmentant avec le temps. Pendant le même temps, Claude Gauvreau habitait encore chez sa mère¹⁰⁷.

Quoi qu'il en soit, Pierre Gauvreau communiqua ce long texte à Borduas en y ajoutant seulement : « Cher monsieur, ci-dessous copie du texte affiché à mon exposition et qui contient des mises au point trop longtemps différées. » Cette note n'est pas datée, mais elle doit suivre ne serait-ce que de quelques heures l'ouverture de l'exposition de Pierre Gauvreau, le 1^{er} avril 1950. Borduas l'en remercia et lui fit parvenir son texte *Communication intime à mes chers amis* avec cet en-tête :

106. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 260.

107. Conversation avec Jean-Paul Mousseau chez Bruno Cormier, le 10 février 1990.

Cher Pierre,

Amené par des circonstances complexes à définir mes relations avec mes jeunes amis (où vous entriez naturellement pour une faible part), à écrire ces textes dévoilant l'harmonie de la filiation dans la voie ardemment aimée et désirée; je ne crois pouvoir mieux faire — en remerciement de votre geste gracieux: communication de quelques pages écrites à l'occasion de votre exposition — que de vous les envoyer

P. É. B.¹⁰⁸

Cette note n'est pas datée non plus. On ne peut guère en déduire que Borduas avait décidé non de l'écrire mais de l'envoyer après réception du texte de Pierre Gauvreau. Cela semble confirmé par le fait que la première partie du texte soit datée de Saint-Hilaire, le 1^{er} avril 1950. Mais il se pourrait que la dernière partie du texte, intitulée: «Ce n'est pas encore tout à fait ça!», qui elle est datée du 9 avril et où il est question de «la chicane entre frères», ait été écrite avec la querelle des frères Gauvreau en tête, probablement après réception du texte de Pierre Gauvreau. Si *Communication intime...* n'a pas été écrit uniquement en fonction de son texte, il semble que ce qui a poussé Borduas à l'écrire, ce sont les discussions qui ont précédé l'un et l'autre textes et auxquelles Pierre Gauvreau faisait lui-même allusion dans le sien quand il écrivait:

J'aurais préféré que ces raisons fussent devinées et expliquées par ceux-là mêmes qui étaient le plus aptes, par leurs prétentions, à les comprendre et qu'elles ne fussent pas tenues secrètes ou maquillées par ceux à qui elles avaient été révélées.

Il est très possible que Borduas ait eu vent de la situation, par Claude Gauvreau ou autrement, et ait compris la «tragédie» de la situation, «tragédie marquant la vitalité de ce noyau¹⁰⁹». Chose certaine, Borduas s'inquiétait lui aussi de «la prédominance de l'intention révolutionnaire de groupe sur la recherche intransigeante de l'objet révolutionnaire individuel, moins disciplinable mais autrement efficace».

Communication intime à mes chers amis n'est pas un texte facile à déchiffrer. Il comporte trois parties et, comme le suggère le titre de la seconde partie: «En guise d'introduction écrite en post-scriptum», c'est par là qu'il faut commencer si l'on veut y comprendre quelque chose. Manifestement, Borduas avait le problème de l'opportunisme en tête,

108. André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, ouvr. cité, p. 507, n. 3.

109. *Ibid.*, p. 503.

problème soulevé par Pierre Gauvreau, on s'en souvient. Dans quelle mesure peut-on être accusé d'opportunisme quand on choisit d'exposer ses œuvres ?

Toute action publique, individuelle ou collective, de la petite exposition solo à la grande machine, est entachée, en plus, d'opportunité par définition. Reste que cette tripotée, comme la croûte à casser, est un aliment que personne ne peut se vanter d'éviter ! Reste, aussi, que les occasions d'en manger sont trop nombreuses pour tout absorber. Le mieux que j'aie pu faire fut de subir celles qui m'apparaissaient comme immédiatement liées aux exigences créatrices, sans me préoccuper, outre mesure, des risques ou des espoirs de ces occasions.

Voilà qui était de nature à calmer ceux qui comme Paterson Ewen et Maciej Babinski avaient été accusés par Pierre Gauvreau de jouer sur les deux tableaux en exposant, comme Borduas d'ailleurs, à la fois avec les Rebelles et au Salon du printemps.

Il y avait aussi à l'origine de *Communication intime...*, nous l'avons vu, la réaction de Borduas à deux événements récents : l'histoire des lampions à l'exposition du Comptoir du livre et la manifestation des Rebelles au Musée. Le premier incident lui avait paru un exemple de « dadaïsme négatif », l'autre, « magnifique ». Il n'en restait pas moins que l'un et l'autre gestes étaient consistants avec la vocation artistique de chacun.

Certains, surtout parmi les jeunes qui fréquentaient la place Christin, étaient tentés, nous l'avons vu aussi, par un autre genre d'action, de nature plus directe celle-là. C'est elle qui inquiétait d'avantage Borduas (et Pierre Gauvreau). Certes, comme l'expliquait Borduas, « l'œuvre poétique a une portée sociale profonde, mais combien lente ». Mais il ajoutait aussitôt : « S'autoriser de cette certitude, que l'art est doué d'un pouvoir transformant, pour faire de l'action politique, serait une erreur de tremplin¹¹⁰. » L'action politique ne se mène bien qu'en milieu politique et dans la brûlante actualité. Elle ne saura que faire d'une « pensée trop évoluée ». Elle la jugera « arbitraire, de serre chaude ». L'action propre à l'œuvre d'art transcende ce plan de la politique. Elle relève d'une autre durée. « Les distractions politiques ne peuvent être que d'une courte durée et sans importance capitale de l'endroit où nous sommes, si captivantes qu'elles paraissent encore¹¹¹. »

110. *Id.*

111. *Ibid.*, p. 505.

Borduas aurait pu s'en tenir là, mais il terminait son texte par une allusion qui est restée obscure jusqu'à présent : « Un jour dans un moment important Riopelle m'accuse, à Claude, avec une intention injurieuse, d'être : "Un peu paternel". » Il ne pouvait s'agir d'un événement récent, Riopelle étant en France depuis longtemps. Cela pouvait remonter à l'époque du renvoi de Borduas. Et l'on imagine bien Riopelle accuser Borduas, devant Claude, de paternalisme à l'endroit des jeunes qui avaient pris sa défense à cœur et entendaient la mener dans les termes qu'il leur dictait. De quel autre « moment important » pourrait-il en effet s'agir ?

Le temps était donc venu pour Borduas de faire face à cette accusation, surtout au moment où il tentait une fois de plus de dissiper « une confusion involontaire apparue au sein de mes affections les plus pures ». Oui, il était animé d'un sentiment paternel à l'égard de ses jeunes amis. « Si j'ai eu une influence heureuse sur l'évolution de quelques jeunes, ce fut uniquement à cause de ce sentiment. » Non, ce sentiment paternel n'avait rien à voir avec le paternalisme...

Comment ces propos de Borduas furent-ils accueillis sur le coup ? Paradoxalement, les seules réactions connues à *Communication intime...* viennent de Fernand Leduc. Il n'en est question, par exemple, ni dans « L'épopée automatiste... » ni dans la *Correspondance* de Claude Gauvreau avec Jean-Claude Dussault. Après tout, Gauvreau était l'un des principaux destinataires de ce texte. Nous verrons par contre que le débat entre le politique et le poétique refera surface, mais sans qu'on s'y réfère directement. Il s'agit donc de l'un des mystères de cette histoire de l'automatisme.

Par contre, la réaction de Leduc n'est pas sans intérêt. Certes, Leduc n'avait pas été tenu au courant des développements des « dernières semaines », sinon par la sèche énumération de la lettre de Borduas accompagnant l'envoi du texte de *Communication intime...* Aussi, le texte de Borduas lui sembla « à peu près incompréhensible » à une première lecture. En réalité, son commentaire du texte de Borduas n'accroche vraiment qu'à la dernière partie du texte, qui traite des relations de père à fils au sein du groupe automatiste.

Pour Leduc, nouveau disciple d'Abellio et toujours tenté par des pensées d'ordre, les réflexions de Borduas sur la paternité intellectuelle paraissent ouvrir une porte. Le voilà lancé dans une mise en question de « la spontanéité », thème pourtant essentiel de la pensée automatiste, et un éloge guère plus « orthodoxe » de l'« autorité » ! « Spontanéité, source de toutes confusions ! » s'écrit-il. « Nous voilà en pleine anarchie ! » comme

si celui qui a écrit : « Vive l'anarchie resplendissante » pouvait s'en indigner ! Mais Leduc poursuit imperturbable. Il faut poser le problème du « Maître, du Guide, du Père [...] Reconnaissance d'un ordre, d'une hiérarchie, donc d'une autorité ». On verrait partout paraître des « signes d'autorité » :

Tous les chemins mènent à la périphérie d'une courbe qui nous unira dans une harmonie nouvelle, noyau du prochain cycle d'évolution. La voie qui s'offre est de *compréhension* et non d'opposition, d'inimitié. Du père sortira le meilleur ! Nous devons avoir le courage de vivre profondément le chaos universel et *tenir*¹¹².

On peut se demander ce que Borduas a pu penser de cette réaction ! Certes, Leduc y rendait hommage indirectement à son rôle de guide, de maître et de père du mouvement automatiste, mais dans les catégories d'Abellio, pour lesquelles Borduas avait déjà manifesté peu de sympathie. On sait l'importance en particulier qu'Abellio lui-même attachait à sa rencontre avec Pierre de Combas, qui fut son père spirituel, l'auteur de sa « seconde naissance ».

Dans le récit des réactions à l'Exposition des Rebelles fait par Claude Gauvreau dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope », on ne trouve qu'une fort brève allusion à la dissidence de son frère : « Pierre Gauvreau, dissident, n'y fut pas. » Miséricordieusement, la mémoire pourtant fort bonne de Claude Gauvreau lui en avait épargné le souvenir trop précis. Il est plus surprenant qu'il n'y soit même pas question de *Communication intime à mes chers amis*, qui, on l'a vu, était fort important.

Par contre, à l'époque, Claude Gauvreau avait réagi violemment, comme on le verra, dans un texte qu'il rédigea en réponse à une lettre de Rémi-Paul Forgues publiée dans *Le Canada*, le 13 avril 1950. Il l'avait sans doute sous les yeux en écrivant à son ami Jean-Claude Dussault :

Actuellement, Forgues — qui a des troubles psychiques et a toujours été sans défense contre certaines impulsions totalement subjectives — fait injustifiablement la gourde. [...] Les difficultés avec Forgues en sont qui relèvent de mon ressort personnel¹¹³.

Forgues avait cru pouvoir en effet s'autoriser du texte de Pierre Gauvreau, affiché à la porte de son exposition, pour dénoncer à son tour la tendance des jeunes automatistes à donner le pas à l'action politique sur l'activité poétique.

112. Leduc à Borduas, le 14 mai 1950, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 127-129.

113. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *ouvr. cité*, p. 188.

Tant va la vie que les diamants les plus vifs s'éteignent, les yeux qui s'ouvriraient se referment — je sais gré à Pierre Gauvreau, qui au sein même d'un mouvement, n'a pas hésité à montrer les tares de ceux qui partagent ses recherches et ses travaux, d'avoir porté le refus de vieillir à un degré sublime. Dans un texte que le public pouvait lire à l'exposition de ses tableaux les plus importants, au 75 de la rue Sherbrooke, Pierre Gauvreau rappelle qu'il a rompu avec les automatistes parce que l'intention révolutionnaire qui anime ce groupe tend de plus en plus à se substituer à l'action, rendant impossible la critique objective des œuvres.

Cette déclaration a confirmé les inquiétudes qu'avait fait naître chez moi la jeune peinture automatiste. Je pense à l'infériorité de la production récente de Mousseau et de Barbeau comparée aux œuvres qu'ils présentaient alors qu'ils ne pensaient pas participer arbitrairement au mythe révolutionnaire moderne. La simplicité de leurs efforts n'était pas compromise par un programme philosophique ambitieux, et elle donnait chez Mousseau, notamment, des ouvrages où les puissances de l'imagination se manifestaient avec une fraîcheur et une force qui ne seront peut-être jamais surpassées. Cependant Pierre Gauvreau est trop sévère dans son jugement sur Barbeau. La sensibilité et le sens profond du merveilleux qui existent au plus haut point chez ce peintre nous prédisent un avenir très riche. Mais les croûtes dont sa paresse a daigné nous accabler au Salon des Rebelles lui font tort. Le sens critique de Barbeau n'est pas assez grand. Aussi, au milieu d'ouvrages vides, inexistantes, on découvre des tableaux incomparables; et ce sont de mystérieuses perspectives remplies de tous les poisons et de tous les sucs dont la vie a les secrets qui s'ouvrent sur des rives mouvantes.

Je regrette le temps où la sensibilité du peintre n'était pas châtrée par une activité prétentieuse d'épuration des couches oppressives de la société; je regrette les jours où les mots d'ordre n'écrasaient pas encore le peintre et lui laissaient le temps d'écouter la lumière qui coule dans un ruisseau, sur les pétales d'une fleur. Je sais que la critique révolutionnaire m'accusera de byzantinisme, elle me reprochera de me réfugier dans un stade infantile de candeur et de bien-être afin de ne point prendre mes responsabilités d'homme devant un monde pourri et au seuil de la destruction. Je répondrai qu'à l'encontre de trop de jeunes automatistes je ne cacherai point ma plate suffisance par un cri de guerre et que j'aime mieux oublier la tyrannie qui nous oppresse que de détruire en le combattant comme un Golem le seul palais de la liberté que notre siècle n'a pas incendié: le sens critique. Je répondrai que nous avons trop souffert pour nous faire le jeu des parasites de la misère humaine. La haine des tyrans n'est qu'une impatience à tyranniser soi-

même. La carence du sens critique chez les esprits jadis les plus clairvoyants ne laisse plus de doute sur leur démarche ultime: ils s'éteindront dans l'oppression et l'obscurantisme. À ceux qui pensent asservir la conscience à un mythe de libération, je répondrai enfin que la vie sait se déjouer des hâbleurs qui veulent fixer ses transformations pour satisfaire de misérables appétits.

Dans mon enthousiasme à la déclaration de Pierre Gauvreau qui inspire les espoirs d'une générosité sans précédent, je me suis rendu injuste envers sa propre peinture. Elle est comparable à celle des plus grands peintres de notre siècle. Ses couleurs qui chantent les lumières crues des paysages du midi semblent se gonfler du flux et du reflux des marées, de voiles qu'une musique lointaine emporte¹¹⁴.

Il va sans dire que Claude Gauvreau ne laissa pas pareil texte sans réponse, d'autant qu'il avait été publié comme une lettre ouverte dans un journal. Il prépara donc une réplique, tellement *ad hominem* qu'elle n'était pas publiable dans sa forme originale. Il la communiqua tout de même à Borduas, qui la conserva dans ses papiers. Il y est fait clairement mention du texte de Pierre Gauvreau au moins à trois reprises et toujours avec beaucoup de colère:

Tel père, tel fils¹¹⁵
(Dicton populaire)

Pauvre Rémi-Paul! Pauvre gourde sentimentale!

On m'a dit que Rémi-Paul Forgues regrettait déjà son impulsive diatribe (publiée dans *Le Canada* du 13 avril).

Je comprends. Aucun de mes amis n'est plus réputé que Rémi-Paul Forgues pour la facilité avec laquelle il devient dupe de mécanismes inconscients totalement subjectifs et intégralement incontrôlés.

À son âge, pourtant, il me semble que la répétition fréquente et tellement oiseuse de pareils phénomènes devrait le rendre méfiant sur la validité des impulsions en cause.

114. Rémi-Paul Forgues, « En marge de la déclaration de Pierre Gauvreau », sous la rubrique « Ce que nous dit le lecteur », *Le Canada*, 13 avril 1950, p. 4.

115. On mesurera la cruauté de cette remarque en se souvenant de ce que Claude Gauvreau disait du père de Rémi-Paul à son correspondant Jean-Claude Dusault, ouvr. cité, p. 434, et que nous avons cité précédemment : « Son père est un ancien frère défroqué, scrupuleux, refoulé et maladivement timide [...]. Le père défendait à ses enfants de jouer. Tout cela dans l'atmosphère de jansénisme le plus sirupeux qu'on puisse imaginer. »

Pourtant Rémi-Paul, innocemment, comme si les enseignements de l'expérience personnelle n'avaient aucune prise sur lui, continue de subir passivement ces courants ténébreux, et il continue de projeter sur tous et chacun les malaises passagers de ses petits dépôts subjectifs. Ensuite il regrette, bien sûr. Mais pourquoi ne pas regretter avant plutôt qu'après? L'hérédité peut-être...

Donc, Rémi-Paul a lancé sa flèche empoisonnée: il s'est déchargé, par transfert, de quelque incommodité indéfinie... Et présentement je suis sûr qu'il se fabrique du sang de cochon et qu'il est à s'édifier quelque épouvantable complexe de culpabilité... Alors j'interviens. J'interviens pour sauver mon ami Forgues du sort pénible qui déjà l'étreint — J'interviens pour lui administrer la volée qu'il mérite, et lui éviter ainsi l'obligation effarante d'avoir à se punir lui-même indéfiniment...

Pour que cette cure amicale soit efficace, il faut qu'elle ait lieu dans les règles... Je ferai donc comme si Rémi-Paul pensait réellement ce qu'il a écrit, comme s'il était convaincu réellement de toutes les inepties et de toutes les inexactitudes et de toutes les injustices qu'il a colportées et répandues le 13 avril, et, par le simple mécanisme naturel du rétablissement des faits, je lui administrerai quelques ecchymoses au fessier aptes à lui remémorer quelque temps les nécessités du contrôle de soi et de la lucidité introspective.

Ainsi, Rémi-Paul Forgues a voulu faire l'imbécile. Parce que mon frère, Pierre Gauvreau, s'était mis dans la tête de fonder un clan de saintes-nitouches, voilà que Forgues (tout guilleret) se trouve soudainement saisi d'une fièvre d'émulation!...

Voilà que tout à coup Barbeau est un paresseux, Mousseau est un mauvais peintre, les automatistes sont une bande de crétins aveuglés! Il leur faut la lumière, la voix des prophètes, le dévouement des nounous!

Au fait, pourquoi dans la nomenclature ne trouve-t-on nulle part mon nom? Car c'est bien contre mes convictions personnelles que le feu verbal était dirigé. N'est-ce pas?

Examinons posément les faits.

La déclaration de mon frère Pierre, je ne pourrai pas m'y attarder aujourd'hui. L'analyse interne de son texte en a fait ressortir une tonne de contradictions et d'inexactitudes qui le privent de toute gravité. Qu'on me fournisse l'espace, et je m'engage à réaliser par le détail la destruction flagrante et définitive de ce texte...

D'ici là, je m'en tiendrai donc aux énoncés flamboyants du jeune Forgues.

Le comportement de Rémi-Paul est d'autant plus stupéfiant et injustifiable que, depuis quelques mois, il m'a rendu (de son propre chef) plusieurs fois visite. En pleine amitié, je lui avais fait prendre connaissance de plusieurs textes théoriques nouveaux où mes conceptions esthétiques, philosophiques et sociales étaient largement énoncées. Il était donc en mesure d'apprécier combien les flèches acrimonieuses visaient des cibles imaginaires et combien, en cas d'inexactitude, ces flèches boueuses comptaient porter atteinte à des cibles mûries et limpides.

Lors des différends avec Pierre Gauvreau, le poète Forgues s'était proclamé totalement neutre. Il n'a fallu qu'une minime vexation d'amour-propre, d'ailleurs involontaire, pour lui faire découvrir en son âme une vocation de propagandiste de la passivité.

Rémi-Paul fait le caméléon. Un caméléon pas toujours conséquent, d'ailleurs. Dans son ardeur à refléter ce que Pierre Gauvreau avait écrit, le jeune poète commet parfois des bévues, et il lui arrive de mimétiser les mauvaises feuilles. Ainsi, l'une de ses envolées lyriques les plus florissantes aboutit en l'apothéose de l'idée du « sens critique » : or, le droit au sens critique était l'une des réclamations centrales de la proclamation des Rebelles. La déclaration de Pierre Gauvreau, elle, proclame (contra-dictoirement, il est vrai) que le « jugement objectif » est impossible.

Nos préoccupations à nous n'ont toujours été que d'obéir le plus rigoureusement possible à tous nos besoins, sadiques ou autres. (Sens actuel de sadisme : Besoin passionnel de transformer les objets extérieurs dont la configuration présente est une gêne et une distraction.)

Exemple de comportement dynamique non intentionnel : le camouflage intéressé des peintres de Tonnancour et Cosgrove en artistes « modernes » nous révolte et paralyse nos mouvements — nous guillotinions ces bonzes ! Et adviennent que pourra !

L'organisation éclair de l'Exposition des Rebelles n'aurait pas été possible dans un autre cycle que celui du dynamisme sadique.

Fichtre ! On peut parler de « perte du dynamisme » au sein du « groupe automatiste » ! Où sont les vivants et où sont les moribonds ! Sont-ils chez ceux que mille piqûres de maringouins laissent passifs et qui ont tout juste l'énergie de dire « à quoi bon ? » — ou bien chez ceux que cette détérioration physique met hors d'eux-mêmes et qui éprouvent empiriquement le besoin irrésistible de changer d'état !

Notre position politique est connue, nous ne l'avons jamais cachée : Tout acte intéressé et calculateur est mort-né ; un mieux-être collectif ne pourra venir que de nécessités sadiques spontanées.

Cette conviction ne nous interdit pas l'effort de prendre conscience de ce qui a lieu. Cet effort est pour nous un besoin élémentaire et automatique de l'intelligence. Nous n'acceptons pour cet effort aucune *censure* — ni de Rémi-Paul Forgues ni de Pierre Gauvreau!

Ce que les automatistes appellent ÊTRE RÉVOLUTIONNAIRE, c'est éprouver la nécessité d'extérioriser l'expression (sociale et artistique) de tout son être, sans restriction mentale et sans considération sentimentale à l'égard des obstacles éventuels.

Cet état psychique n'est pas l'intention révolutionnaire, il n'est aucune intention. Il n'est surtout pas l'INTENTION RÉACTIONNAIRE — intention que les réactionnaires eux-mêmes ne peuvent manquer de deviner d'instinct, et qu'ils s'empressent de vouloir récompenser par des offres de cadeaux. N'est-ce pas, messieurs les saintes-nitouches?

Quant à nous, les manifestations d'hostilité instantanée qui accueillent chacun de nos gestes nous prouvent que nous ne sommes ni des inoffensifs ni des essoufflés.

Au revoir donc. À la prochaine exposition collective surrationalnelle (ce que n'était évidemment pas l'hétérogène et inoubliable Exposition des Rebelles)!

Quant à toi, mon bon Rémi-Paul, je pense que tes remords et la présente mise au point t'ont suffisamment châtié. Permits-moi donc de te proposer une poignée de main?...

Pauvre Rémi-Paul! Pauvre gourde sentimentale!

En toute quiétude surrationalnelle.

Claude Gauvreau

15 avril 1950

(1) « Nous » : Comme d'habitude signifie ici : Moi et tous ceux (connus, inconnus ou inconnaissables) qui pourraient partager ma manière de voir et de désirer se sentir solidaires de mes paroles. Tous ceux qui (à ma connaissance ou non) vibrent à des convictions parentes sont pour moi d'intimes compagnons de route et ils sont autorisés à se considérer comme d'implicites signataires de cette lettre. Je préférerais me faire tailler une main plutôt que de paraître dédaigner une sympathie désintéressée. Je ne me sens l'étranger d'aucun fraternel compagnon inconnu¹¹⁶.

116. Claude Gauvreau, « L'automatisme, les Rebelles et Rémi-Paul Forgues », six pages dactylographiées. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

Œuvres récentes de Pierre Gauvreau

Le tintamarre créé par la manifestation et l'exposition des Rebelles risquait de faire oublier l'exposition que Pierre Gauvreau présentait à « son atelier », sous le titre de *Pierre Gauvreau, œuvres récentes*, au 75, rue Sherbrooke Ouest, Montréal, du 1^{er} au 11 avril¹¹⁷ (voire jusqu'au 20 avril, selon certaines sources). Pierre Gauvreau, qui était devenu annonceur à CHLP depuis septembre 1949, gagnait sa vie et avait réussi à trouver du temps pour peindre. Comme il le disait dans son texte de présentation que nous avons cité plus haut, il ne se « proposait pas autre chose que de présenter au public les tableaux que j'ai peints depuis 1948 ».

Une liste complète des œuvres exposées n'existe pas. Du moins, peut-on reconstituer une liste partielle à partir des témoignages des journalistes et des fiches techniques des musées. Plusieurs de ces œuvres ont, en effet, abouti dans des collections publiques. Il y avait un *Sans titre*, 1947, qui fait maintenant partie de la collection de la Art Gallery of Ontario¹¹⁸; *L'oblongue étalène*, 1947, de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal¹¹⁹; *Cubarde*, 1947, qui, de la collection Maurice Corbeil, passa d'abord chez Lavallin, puis au Musée d'art contemporain de Montréal¹²⁰; *Chlorophylle intime*, 1949, au Musée des beaux-arts du Canada¹²¹; *Le squelette aux pieds d'étoiles*, 1949, au même endroit¹²², et un *Sans titre*, 1950, d'une collection particulière¹²³.

Cette exposition, qui comportait des travaux remarquables, avait emballé le jeune Jean-Claude Dussault :

J'ai aimé les peintures de Pierre (surtout les trois grandes) qui m'ont semblé d'une beauté que je voyais pour la première fois. En fait de couleur, c'est très fort. À part ceux de Borduas qui semblent plus mouvementés (passionnés), je trouve ces travaux supérieurs à ceux de l'Exposition des Rebelles¹²⁴.

117. Anonyme, « Expositions », *La Presse*, 1^{er} avril 1950, p. 65 ; anonyme, « Exposition Gauvreau », *Le Petit Journal*, 2 avril 1950, p. 57.

118. Huile sur toile, 51 cm x 41 cm. Acquis en 1980.

119. Huile sur toile, 60 cm x 105,5 cm.

120. Huile sur toile, 90,8 cm x 85,1 cm.

121. Huile sur toile, 45 cm x 45 cm.

122. Huile sur toile, 45,7 cm x 35,6 cm.

123. Huile sur toile, 60,3 cm x 49,5 cm.

124. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, ouvr. cité, p. 310.

Claude Gauvreau, tout en partageant son enthousiasme pour les travaux de son frère, le corrigera là-dessus avec sa rudesse habituelle :

Les jugements que vous portez sur les automatistes qui exposaient aux Rebelles sont sans fondement, ils n'ont aucune objectivité.

Borduas — ne serait-ce que par son prestige — est toujours sûr d'être épargné (spatule ou pas spatule).

Mais les autres ?

S'il est vrai que les tableaux de Pierre Gauvreau ne sont pas inférieurs à ceux de Barbeau ou Mousseau ou Ferron, je suis certain que vous vous trompez en les jugeant supérieurs¹²⁵.

L'exposition de Pierre Gauvreau coïncidait avec une présentation d'œuvres de Suzanne Guité au Cercle universitaire. Récemment revenue d'Europe, l'artiste gaspésienne présentait des souvenirs de voyage et des nus d'atelier. Comme le fera remarquer C. G. MacDonald, le contraste ne pouvait être plus grand avec les œuvres automatistes de Pierre Gauvreau.

Pour un contraste frappant, visitez le 75, rue Sherbrooke Ouest, où Pierre Gauvreau présente une exposition qui a un formidable effet sur l'imagination et les sens. La première impression à la vue d'un Gauvreau — encore plus, d'une pièce pleine de Gauvreau —, c'est la couleur, une couleur discrète, mais riche, vivante.

La couleur n'est pas tout cependant. Les meilleurs tableaux frappent à cause de leur composition. Les plans et les masses s'équilibrent en complète harmonie, sans une note dissonante.

M. Gauvreau est un peintre abstrait d'avant-garde. On suppose que les effets qui rendent inoubliables les deux plus grands tableaux dans la première pièce sont le fruit du subconscient.

Des travaux de ce genre se prêtent mal à la comparaison. On trouve ici des bleus qui rappellent Gauguin en richesse et profondeur, et des nuances qui font penser à Turner¹²⁶.

Contrairement à son confrère du *Herald*, Paul Verdurin commence son article en faisant état de la dissidence de Pierre Gauvreau par rapport aux Rebelles. Mais il affirme en même temps la fidélité du peintre à l'automatisme :

125. *Ibid.*, p. 326.

126. C. G. MacDonald, « Suzanne Guite's Painting Art Displays Promise of Strenght », *The Herald*, 4 avril 1950.

Le peintre conserve une confiance inébranlable dans le succès de l'automatisme en peinture. Les quelque vingt toiles qu'il expose actuellement ont toutes été peintes selon la méthode automatique, consistant à obéir à l'inspiration de la pensée incontrôlée par la raison. Toutes sortes de manières amusantes ou charmantes suggèrent le mystère du subconscient, se traduisant dans des formes bizarres.

Verdurin se lance ensuite dans un exposé sur la «dictée du subconscient» et sur la peinture surréaliste. Il aurait mieux fait de commenter les tableaux de Gauvreau.

Charles Doyon aussi fait allusion aux prises de position de Gauvreau par rapport aux Rebelles. Il indique que Gauvreau distribua aux journalistes copie du texte dont nous avons fait état plus haut et dont il cite un passage. Il constate que les divisions qui existaient au sein de la CAS s'étendent maintenant au groupe automatiste lui-même, «qui donnait il n'y a pas longtemps encore un exemple de parfaite cohésion». Dans l'interprétation qu'il en faisait — «si j'ai bien compris» —, Doyon croyait déceler dans le texte de Gauvreau une critique contre ceux qui dans le groupe automatiste n'envisageaient leurs œuvres «que sous l'angle des qualités plastiques» et risquaient de tomber dans le «décoratif». Il aurait fallu leur préférer ceux qui tiennent encore, comme Gauvreau, aux «formes énigmatiques, [aux] rappels hétéroclites ou [aux] objets suggestifs». Cette tendance pour ainsi dire «allégorique» avait aussi la préférence de Doyon, qui utilisait les tableaux comme des écrans de projection à faire des poèmes.

Pierre Gauvreau, répétant ce qu'il avait dit dans son texte, précisait en interview sur quoi au juste portait le litige au sein du groupe. Il s'agissait de problèmes plus concrets :

Nous divergeons d'opinion sur plusieurs questions : la situation actuelle du surréalisme, la valeur objective des œuvres faites ici, l'importance à attacher au renvoi de Borduas de l'École du meuble, etc. Il nous était loisible de faire notre critique à l'intérieur même du groupe ; nous en sommes sortis. Nous ne nous en portons pas plus mal.

Gauvreau n'en pensait pas moins, ajoutait aussitôt Doyon, confirmant les affirmations de Paul Verdurin, que «l'automatisme reste la seule voie ouverte vers l'avenir». Si «ce jeune artiste veut se séparer du groupe», ses affirmations démontrent qu'il entend continuer de «peindre à son enseigne».

Doyon passait ensuite au commentaire des œuvres. Curieusement, il affirme qu'elles ne portaient pas de titres mais que des numéros. Les

chiffres entre parenthèses dans son texte renvoient à ces titres chiffrés. Il faudrait donc penser que les titres littéraires que l'on donne maintenant à certaines d'entre elles ont été donnés après coup.

Ce qui fait que les toiles de Gauvreau s'épanouissent dans une ambiance propice à l'analogie, c'est que la plupart de ses toiles ont beaucoup de profondeur. Tentures verticales, baies lumineuses, ajours et fonds à l'horizon en favorisent le développement. Les allégories mentionnées plus haut émergent de cette surface intérieure ou évoluent au premier plan. Elles pourraient se décrire ainsi : (7) Danseuse à l'effigie à l'ombre de laquelle un réflecteur équilibre... les reflets... (10) Entrée triomphale du conquistador... « Surrexit » et ses êtres fantomatiques enlevant la dalle de l'embrasure bleue... Saccage d'un bouquet à la bulbe hyacinthe... « L'électricité ne doit pas remplacer le sang. » Le triomphe de la fanfare éclatante... ou encore là où le rappel ou la suggestion est encore plus saisissant (5) Abordage ou la nef renaissante... (15) Les clowns s'ennuient de nous (4) Le carrousel en flammes... La nouvelle tour de Babel et ses pourpres enrubannements... (8) La demoiselle à diplômes.. et marionnette à la nature morte; mais surtout dans ces deux réductions où l'allégorie devient quasi-réalité, *Petite nature morte aux ploums* et (3) Abords de l'étang bleu, avec barque et guérite ou niche de stigmatisé... d'une semblable consistance.

Ajoutons à ceci que Pierre Gauvreau semble tout à fait à l'aise dans les œuvres de grand format. Ainsi, dans cette toile de taille, qui figure un éclatement, au pan de divan fleur de pêcher, (7) « les deux servantes apportant la hure sur un plateau » et dans ce long rectangle que j'intitulerais « Naissance d'oiseaux au rocher ».

Ainsi, il semblerait qu'ayant toutes les qualités plastiques requises, Gauvreau, dans ses transparences, laisse figurer des formes éphémères, des objets énigmatiques et des personnages mythiques, en plus de nous présenter de subtiles et d'agréables arrangements de couleurs. Cela nous introduit dans un monde énigmatique et nous suggère des figurations. Ce qui ne nuit pas à l'esthétisme de l'œuvre de ce jeune artiste et nous donne en même temps le plaisir de reconstituer à volonté des formes fantaisistes¹²⁷.

Doyon en était donc à faire l'art poétique de son genre de critique.

127. Charles Doyon, « Le reniement de Pierre... », *Le Haut-parleur*, vol. I, n° 17, 23 avril 1950, p. 4.

Fernand Leduc au Cercle universitaire

Ce fut ensuite au tour de Fernand Leduc d'exposer une soixantaine de ses œuvres (huiles et gouaches peintes en France depuis 1947), au Cercle universitaire, situé au 515, rue Sherbrooke Est, du 6 au 18 novembre 1950. Cette exposition avait été organisée par le Cercle d'Art de Montréal, dont Leduc avait rencontré des représentants à Paris au cours de l'année. Dès le 16 juillet 1950, alors qu'il passait des vacances en famille à l'île de Ré, il était en mesure d'informer Borduas de

[...] quelques nouvelles démarches entreprises en vue de mon voyage à Montréal lié à mon projet d'exposition pour l'automne. À moins de contretemps, c'est chose décidée. Malheureusement je ne pourrai m'y rendre que seul. Probablement de la mi-octobre à la fin novembre. Il est question de présenter quelques-unes de mes toiles au Cercle universitaire en vue d'une exposition¹²⁸.

L'idée d'exposer au Cercle universitaire ne pouvait choquer Borduas, qui avait été le premier à y exposer lorsque, en février 1947, neuf de ses tableaux provenant de collections privées avaient été présentés. Les fondateurs du Cercle, Joseph-L. Barcelo, Albert Jutras, Paul Dumas, Luc Choquette, étaient tous de ses amis et leur objectif, faire connaître la peinture canadienne, ne pouvait que rencontrer son approbation. Mais, dans la suite de l'effervescence créée par la manifestation des Rebelles, les jeunes automatistes, en particulier Claude Gauvreau, se permirent des commentaires négatifs sur l'endroit choisi par Leduc, qui leur paraissait décidément trop « bourgeois » pour une exposition automatiste. Leduc eut vent de leurs réticences, qu'il traita dans une nouvelle lettre à Borduas, datée du 20 septembre cette fois, comme « bien des chichis » pour rien. Peut-être ne mesurait-il pas l'effet de son choix dans le groupe ? Comme l'a expliqué Claude Gauvreau, il est vrai longtemps après l'événement :

[... Fernand Leduc] ne comprenait rien à notre attitude. Il en était resté à la mentalité de la CAS ; pour lui, il ne s'agissait surtout que d'intéresser « l'élite des possédants » à l'achat des tableaux. Il nous reprochait de contrarier la bonne volonté de beaucoup de personnes, etc. Fernand exposa au Cercle universitaire de fort belles œuvres, mais, socialement, il fut alors à l'origine d'un courant contre-révolutionnaire. Jacques Ferron écrivit même à cette occasion une saynète que la revue *Place*

128. André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 133.

publique refusa de publier : « Du refus global à l'acceptation sans vergogne¹²⁹ ».

Ces propos ne sont pas complètement justes à l'endroit de Leduc, surtout la mention de la CAS, pour laquelle, on l'a vu, Leduc n'avait jamais été très chaud. Pourquoi lui reprocher de chercher à exposer dans un endroit que Borduas lui-même n'avait pas dédaigné ?

Dans sa lettre du 20 septembre, Leduc faisait également part à Borduas de sa décision d'apporter aussi avec lui « des gouaches que j'ai réalisées cet été », donc au cours de ses vacances à l'île de Ré. Il pensait qu'elles auraient pu être exposées ailleurs, dans une « librairie-galerie » comme la Librairie Tranquille ou le Comptoir du livre. Finalement, une trentaine de gouaches furent exposées avec ses huiles au Cercle universitaire. Deux communiqués, au moins, annoncent l'événement. Le premier pourrait être rédigé par Leduc lui-même ou quelqu'un de son entourage :

On annonce pour lundi, 6 novembre, au Cercle universitaire, le vernissage d'une soixantaine d'œuvres, huiles et gouaches, du peintre Fernand Leduc. [...] Fernand Leduc vient d'arriver de Paris où il se propose de retourner immédiatement après son exposition, la seule qu'il doit faire en Amérique entre son arrivée et son retour en France. La critique parisienne s'est occupée de ses œuvres et des choses enthousiastes ont été écrites là-bas à leur sujet, notamment par le surréaliste Waldberg, lors de son exposition avec Jean-Paul Riopelle à la Galerie Creuze. Ce dernier y expose encore, cette fois, concouramment avec Charchoune, un mystique assez prestigieux.

Leduc a fait parler de lui ici avant son départ et son art avait même soulevé la controverse. Il travaillait alors avec Borduas. Aujourd'hui son art tend à plus d'autonomie, mais il reste, comme on s'en rendra tout de suite compte lors de son prochain vernissage, d'un ésotérisme désarmant pour ceux qui préfèrent encore la peinture à sujet¹³⁰.

Ce communiqué avait bien de la bonté d'affirmer que Patrick Waldberg avait eu des mots élogieux à l'égard de Leduc, comme on l'a vu plus haut. Mais comme rien n'était cité, on n'avait qu'à en prendre pour son rhume. De son côté, *La Presse* annonçait l'exposition de Leduc dans les termes suivants :

129. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste... », art. cité, p. 85. Il semble que ce texte de Ferron n'ait pas été retrouvé.

130. Anonyme [Fernand Leduc ?], « Brève exposition de Fernand Leduc », *Le Canada*, 3 octobre 1950.

L'exposition prochaine de Fernand Leduc au Cercle universitaire remet sur la scène artistique canadienne l'une de ses figures les plus attachantes et les plus controversées.

Acclamé et consacré par la critique d'art parisienne, Leduc nous revient avec un prestige impressionnant; il s'est accordé le répit d'un séjour en son pays d'origine, séjour toutefois qui ne durera pas plus qu'un mois.

Aussitôt l'exposition terminée, Leduc reprendra le chemin de l'Europe où l'attendent sa femme Thérèse et sa petite fille Isabelle. L'exposition au Cercle universitaire est donc l'unique opportunité pour les connaisseurs canadiens de voir et d'apprécier les travaux du jeune peintre, qui est présentement en pleine période de maturité.

Ceux qui, avant son départ pour la France, il y a près de quatre ans, ont suivi attentivement l'évolution de Fernand Leduc reconnaîtront en sa production actuelle d'importantes modifications. Ils n'auront pas de peine, cependant, à identifier l'intransigeance particulière et la nette concision de celui qui fut l'un des remarquables Sagittaires, qui devint l'un des premiers très jeunes peintres à pénétrer dans la Société d'art contemporain, qui fit partie intégrante des mémorables expositions collectives de la rue Amherst et de la rue Sherbrooke, qui fut en somme l'un de nos artistes non-figuratifs incontestablement transcendants.

Depuis, Fernand Leduc fut à Paris l'un des organisateurs de l'exposition collective de la Galerie du Luxembourg, et c'est à cette occasion que la peinture canadienne parvint à introduire en la peinture française des éléments qui lui étaient auparavant étrangers. Il prit part aussi à une exposition des Surindépendants et cette année son exposition conjointe avec Jean-Paul Riopelle à la belle Galerie Creuze fut le signal d'une acclamation d'envergure, et d'une certaine gloire. C'est en cette dernière occasion, très récente, que la critique parisienne souligna avec tant d'éloges l'originalité et l'énergie de ses apports.

Au Cercle universitaire, une soixantaine d'œuvres (trente huiles — trente gouaches) représenteront les principales étapes de l'évolution européenne de Fernand Leduc. Tous les travaux exposés sont de ces dernières années et tous ont été composés en France¹³¹.

Suzanne Barbeau est l'une des premières à avoir signalé l'exposition de Leduc dans la presse, démontrant que si certains membres du groupe étaient prêts à faire du «chichi» à propos d'une exposition au Cercle universitaire, d'autres étaient capables de passer par-dessus cela. De toute

131. Anonyme, « Une prochaine exposition de Fernand Leduc », *La Presse*, 4 novembre 1950, p. 65.

manière, elle l'a fait dans un court article qui risquait de passer inaperçu, mais qui est d'une remarquable densité d'écriture :

Fernand Leduc revient de Paris après quatre années de travail ardu et silencieux et nous offre à présent les fruits de son évolution. Les œuvres qu'il expose au Cercle universitaire, du 6 au 18 novembre, frappent, à coup sûr, par leur rigueur et leur audacieuse sobriété.

Ses aquarelles semblent trempées d'atmosphère marine et l'on est enveloppé des délicates nuances qu'il dessine comme une expression de tendresse.

Presque toutes ses huiles étonnent et ravissent par leur simplicité de moyens et leurs précieux objets qui apparaissent dans une pure lumière.

Fernand Leduc se révèle peintre de qualité et la maturité indéniable dont témoignent ses œuvres aussi bien que sa personnalité ardente et simple apportent au Canada des joies et des espoirs¹³².

Que n'avions-nous pas plus souvent dans la prose critique du temps des articles de cette qualité !

Jean Dénéchaud commence par rapporter les impressions de Fernand Leduc, de retour d'un séjour de quatre ans à Paris, selon lequel il n'y aurait plus de grandes tendances ou d'écoles à Paris, comme avant la guerre :

Le peintre a travaillé seul, et si l'on compare les œuvres qu'il expose au Cercle universitaire [...] à celles exécutées avant son départ, on constate que son travail opiniâtre dans l'atmosphère de la capitale française n'a pas été vain.

Parti du surréalisme, Leduc opère aujourd'hui un dégagement comme l'ensemble des peintres de ce mouvement d'ailleurs, vers une peinture moins abstraite, moins spéculative, et tendant au réel.

En présence de ces colorations subtiles, où s'ébauchent des allusions à la réalité, à des éléments marins ou terrestres, à notre faune, à notre flore, on est pris et conquis. Ces étonnantes images dans lesquelles on relève les principes élémentaires de l'être éveillent en nous un rapprochement de visions mystérieuses et venant d'autres mondes, où les éléments ne sont pas encore organisés.

Toutes les gouaches que Leduc expose actuellement ont été exécutées à l'île de Ré, au grand soleil, le peintre étant pénétré par le paysage, l'étendue de la mer, l'horizontalité du pays. On y relève cette influence

132. Suzanne Barbeau, « L'exposition Fernand Leduc », *Le Canada*, 10 novembre 1950, p. 5.

directe du milieu. Nous recevons l'impression dans ces tableaux de communiquer avec les forces de l'univers.

Dans les huiles, on observe le passage d'une certaine dureté, au début, alors que l'espace est comme coupé partout par des traits, à une atmosphère devenue plus enlevée, où l'objet apparaît comme évanescant, nuageux et subissant à vrai dire l'action d'un vent léger.

L'ensemble révèle, dans plusieurs toiles, l'influence du mouvement. Les éléments s'entremêlent et paraissent se heurter entre eux, puis une épuration succède et ce sont de véritables études sur l'espace qui nous sont présentées. L'histoire de la peinture n'est faite que de réactions les unes aux autres. L'art abstrait, à partir du cubisme qui ne recherchait que les qualités plastiques et s'orientait vers un certain purisme de la forme, subit aujourd'hui l'assaut des éléments romantiques comme le mouvement, la fougue et ce qui produira infailliblement une bifurcation vers le réel.

Les œuvres de Leduc présentent une diversité remarquable. Chacune des toiles est entièrement différente des autres. On sent que l'auteur n'a pas recours à une recette quelconque qu'il aurait exploitée à satiété, mais qu'il s'est livré à une projection intuitive dans chacun de ses tableaux¹³³.

Les autres commentaires suscités par l'exposition furent-ils aussi inspirés? Rolland Boulanger lui consacra deux articles. Dans le premier, il ne fait que livrer ses premières impressions, ou plutôt celles de son ami Jean Vallerand :

Visiter l'île de Ré en compagnie de Leduc, c'est découvrir un monde qui naît avec l'apparition du rêve. C'est découvrir la troisième dimension à travers une fantasmagorie qui, à l'occasion, rappelle les irisations fuligineuses de certains Turner. Mon ami Jean Vallerand, qui était là — cet homme a plus d'un talent —, m'a aidé à retourner la trame de quelques-uns des sujets les plus obscurs. J'en suis revenu enchanté. Il y avait longtemps que j'entendais parler de ce vieux château fort des Huguenots, je l'ai enfin vu ; mais il semble que l'île de Ré puisse maintenant donner asile à toutes les confessions, tellement c'est un paradis retrouvé !

[...] Les aquarelles de Leduc m'ont paru d'un pouvoir de suggestion beaucoup plus direct que les huiles, où la qualité des matières et de leur utilisation reste plus subtile¹³⁴.

133. Jean Dénéchaud, « Importantes expositions de F. Leduc, Schjerfbeck et Corinth », *La Presse*, 11 novembre 1950, p. 68.

134. Rolland Boulanger, « F. Leduc et son pouvoir d'évocation », *Le Canada*, 7 novembre 1950, p. 2.

Quatre jours après, dans *Notre temps*, Rolland Boulanger, qui s'était promis de revenir sur cette exposition, lui consacrait un article plus long, guère plus inspiré que le premier cependant :

Paris nous a valu un décuplement de force productive chez Fernand Leduc. Son exposition au Cercle universitaire témoigne d'un effort créateur sérieux qui tente de faire sa part — du reste assez large — au sujet quand on a vu autre chose de Leduc. Cette lutte ouverte avec le sujet, elle est là, patente, dans ses huiles et ses aquarelles. Dans celles-ci cependant, elle m'apparaît plus évidente encore, plus « actuelle », plus engagée, plus âpre et plus véhémence.

[...] Leduc n'approche pas le sujet de façon habituelle ; mais le sujet est là, sous-jacent. Il est là pour qui sait user de patience et attendre qu'il se révèle à l'œil lui-même. Sa peinture est traitée dans une manière qui peut laisser croire d'abord que Leduc a épousé la théorie chère à Denis du tableau à deux dimensions seulement. Le contraire apparaît aussitôt après : les trois dimensions y sont, et elles y sont assez vigoureusement suggérées ; derrière ces volumes se dessine, peu à peu, la trame mystérieuse d'une scène que chacun peut imaginer à sa guise dans le concret. Leduc nous invite plutôt au rêve éveillé à l'occasion d'un thème perçu dans de la matière dure.

C'était une tendance commune à la critique montréalaise de l'époque de surveiller pour ainsi dire chez les peintres non-figuratifs ce qu'elle croyait être des retours à la figuration et, bien sûr, d'y applaudir. N'ayant que peu de moyens, avant l'arrivée de Rodolphe de Repentigny, pour s'adonner à une critique de type formaliste, elle aspirait au jour où les peintres lui donneraient la chance de faire briller ses dons « poétiques ». Hélas ! quel « lyrisme doucement échevelé », ce même Rolland Boulanger, le « poète des couvents » comme l'appelle Jean-Pierre Duquette, ne nous sert-il pas tout de suite après avoir salué le retour du sujet dans la peinture de Leduc :

Nous nous croyons toujours dans l'île de Ré, mais nous sommes plutôt ravis dans un monde de songe ou de demi-extase, où les couleurs et les subtilités de tons ont pour résultat de créer en nous cette évasion progressive de la matière pure. Est-ce que nous sommes enveloppés dans les vapeurs matutinales qui rasent la crête des vagues et dansent harmonieusement devant un décor de scène qui s'estompe ? Sommes-nous retenus dans la toile d'or que tisse devant ces barques la lumière irisée du couchant ? Sont-ce des barques ? N'y a-t-il, dans cette course silencieuse vers l'horizon intangible, que des voiles ; ou ces allusions de voiles ne sont-elles pas plutôt des rêves nouveaux qui s'ébauchent, à mesure

que s'apaise en nous le tumulte de la recherche raisonneuse? Voilà où nous entraîne l'ensorcellement de ce peintre poète. Ne disons plus rien et laissons-nous transporter aussi loin que Leduc voudra bien nous amener dans son monde peuplé de merveilles qui ont oublié d'avoir un nom¹³⁵.

Ouf! que ne décida-t-il pas de ne plus rien dire dix lignes plus tôt! Charles Doyon, qui pratiquait aussi cette critique poétique, avait tout de même plus d'imagination. Il commençait par constater qu'« un séjour de quatre années à la Ville lumière » avait pour ainsi dire assagi la peinture de Leduc. « ... il a banni de son œuvre certains excès, dont le choix des titres extravagants n'était pas le moindre. » Ce qui était « éclaboussement » — allusion à la *Dernière campagne de Napoléon*? — est devenu plus « serein ».

De sorte que l'on peut dire que les recherches inquiètes de Leduc ont donné naissance à quelques œuvres de tout repos. Ici une présence spatiale s'impose, l'influence prédomine, l'atmosphère est réquisitionnée. Voltiges d'oiseaux, sillages de rêve, passages de bolides y sont suggérés. Parfois cela jaillit d'un fond de couleurs froides, quelquefois une flamme couleur amarante les traverse. Le bateau fantôme réapparaît. Un fond de vert vient trahir les oiseaux! Voici des cieux où il ne pleut jamais! L'influence des vents et des courants magnétiques qui les entourent.

Comme les autres, Doyon a été attiré par les gouaches de l'île de Ré :

Plusieurs suggèrent l'organisation du pays. D'autres s'imprègnent de l'influence marine. Des voiliers appareillent! Il y en a qui s'érigent comme une île, d'autres se creusent en une grotte. Ici se dresse ce qui semble un entrecroisement de palmes. Là, on se retrouve à l'épicentre des girations incomplètes. Voici des troncs, peut-être des pilotes! Ailleurs, c'est une véritable explosion! Cela s'établit en couleurs dures. C'est comme, si l'on pouvait dire, des aquarelles sans eau. Ce sont des sondages, des ténébrations qui s'avivent d'un fond de couleurs tendres que l'harmonie des couleurs rend vivantes et que les rares interventions extérieures viennent troubler. L'ensemble est d'un bel effet décoratif. On dirait qu'un autre Leduc a peint ces aquarelles d'une belle constance¹³⁶.

Tout cela dut compter pour rien aux yeux de Leduc. Bien qu'il soit difficile d'interpréter le sens exact de son geste, Borduas ne se présenta

135. Rolland Boulanger, « Aux frontières de la poésie avec Fernand Leduc », *Notre temps*, 10 novembre 1950, p. 4.

136. Charles Doyon, « Iconoclastie?... », *Le Haut-parleur*, 26 novembre 1950.

pas au vernissage de son exposition, créant la plus vive déception chez Leduc. Certes, Borduas préparait lui-même une petite exposition d'aquarelles à son atelier de Saint-Hilaire, exposition qui s'ouvrait le 18 novembre 1950, date de clôture de l'exposition de Leduc. Certes, Borduas se débattait avec des problèmes financiers et domestiques inextricables... Toutes ces excuses restaient des excuses et Fernand Leduc revint à la fin de novembre à Paris, profondément déçu de son attitude. Il faut attendre presque deux ans pour que la correspondance reprenne entre les deux hommes et elle n'aura jamais plus le ton chaleureux d'avant.

On peut se faire une idée concrète de la réaction de Leduc à la manière dont son exposition fut reçue par Borduas et ses amis grâce à une entrevue rapportée par le journaliste Raymond-Marie Léger. Les questions sont innocentes et paraissent s'imposer vu les circonstances. Léger s'adressait après tout à un peintre qui avait choisi de vivre à Paris. Mais les réponses de Leduc sont loin de l'être et témoignent d'une colère contenue, deux jours après l'affront du vernissage :

— Existe-t-il présentement à Paris, dans le domaine de la peinture, des écoles fortement disciplinées, des mouvements bien définis ?

— Je n'en connais pas. Et pourtant, comme de bien entendu, j'ai fréquenté là-bas plus que tout autre ces milieux. Il ne s'y trouve que peu de chapelles. Les peintres travaillent isolément.

Voilà une curieuse réponse après ce que nous avons dit des luttes entre les surréalistes fidèles à Breton et les surréalistes révolutionnaires, luttes, nous l'avons vu, dont Leduc était parfaitement informé. Comment ignorer par ailleurs l'opposition entre l'abstraction lyrique et l'abstraction géométrique, illustrée par les querelles des critiques Michel Tapié et Léon Degand et des peintres, Mathieu et Magnelli, etc. ? Leduc ne pouvait prétendre non plus les ignorer. Après tout, c'est Degand qui avait préfacé le carton d'invitation de l'exposition « automatiste » de la Galerie du Luxembourg et Riopelle était déjà en contact avec Tapié. Pourquoi dès lors cette insistance sur l'« isolement » des peintres ? Raymond-Marie Léger tente de reformuler sa question en entraînant son interlocuteur non plus sur le terrain des groupes ou des chapelles, mais sur celui des œuvres :

— N'y a-t-il pas au moins, entre leurs œuvres, quelques points de rencontre, une tendance généralisée ?

— La jeune peinture française se groupe de plus en plus autour de l'art abstrait. C'est le seul lieu d'incidence. De ce point de vue, l'apport du surréalisme semble définitivement acquis et admis. Admettons le prin-

cipe... et la lettre de la peinture non-figurative est allée, d'ailleurs, dans le sens de l'évolution historique.

— C'est tout?

— ...

— Vous en êtes sûr?

On pouvait se le demander en effet, car comment mettre dans le même sac la peinture des disciples français de Mondrian, d'une part, et celle de Mathieu, Hartung, Poliakoff, voire Riopelle, sans parler de celle d'Estève, Manessier et Bazaine, d'autre part? Une fois de plus, Leduc impose une fin de non-recevoir aux questions du critique. Puis, il se ravise. Il est prêt à faire une exception:

— Non. Je voudrais signaler un danger qui, en Europe, pour peu qu'on n'y fera point obstacle, mettra tôt ou tard en péril l'avenir même de la peinture et de l'art en général. Certains partis politiques tentent en effet, depuis quelque temps déjà, de faire servir à leurs propres fins l'œuvre de création. Ils aspirent à enrégimenter les artistes. Ceux-ci se verraient donc réduits à travailler sur commande. Pareille contrainte serait la fin de l'art, car il est la récompense d'un effort original et personnel. Toute action contraignante exercée de l'extérieur ne peut que l'asservir. Devant cette intrusion de la politique, il importe de proclamer la gratuité de l'art et l'irremplaçable indépendance de l'artiste.

— Vous parlez d'indépendance. Vous-même, pourtant...

Encore sous le choc de l'absence de Borduas et de ses amis automatistes à son vernissage, Leduc interrompait le journaliste qui était sur le point de rappeler son appartenance au mouvement automatiste:

Si je ne vous interromps, vous allez commettre une erreur commune à bien d'autres. Non, je ne me réclame pas de l'automatisme, ni d'aucune autre école d'ailleurs. Je fais de la peinture abstraite, non-figurative. Voilà à peu près tout ce que je peux en dire moi-même¹³⁷.

Pour Leduc, les ponts avec le groupe automatiste étaient-ils définitivement coupés? Plus de chapelle, ni celle-ci ni aucune autre. Le travail isolé. L'indépendance, ou plutôt l'absence de toute dépendance. Tels étaient du moins les sentiments que Leduc emportait avec lui en cette fin de novembre 1950 quand il retourna à Paris.

137. Raymond-Marie Léger, « Fernand Leduc défend la gratuité de la création artistique », *Le Devoir*, 8 novembre 1950, p. 6.

Ferme à Saint-Jean-Baptiste

Le 2 mai 1950, Claude Gauvreau apprenait à son « fantôme » la nouvelle suivante :

[...] laissez-moi vous informer qu'un événement assez important vient de se produire dans notre noyau : Las de racler leur subsistance de peine et de misère, Jean-Paul Mousseau, Paul Legault et Marcel Barbeau viennent de se louer collectivement une ferme à Saint-Jean-Baptiste de Rouville — ils habiteront là désormais constamment, et ils cultiveront le sol.

Chacun a sa femme et sa progéniture avec lui.

C'est une entreprise audacieuse, et qui leur vaudra probablement l'indépendance éventuellement.

Une décision de groupe très considérable.

Pour eux, la hiérarchie des valeurs n'a pas changé. Les moyens seront modifiés, voilà tout.

C'est en effet au printemps 1950 que, las de vivre dans la misère, Mousseau, Dyne et leur fille Katerine, Marcel, Suzanne Barbeau et leur fille Manon, qui avait alors à peine un an, et les Legault¹³⁸ décident de louer ensemble une ferme abandonnée sur le flanc sud du mont Saint-Hilaire à Saint-Jean-Baptiste et de cultiver la terre. On espérait faire assez de sous pendant la belle saison pour être capable de peindre durant l'hiver et vivre ainsi par ses propres moyens sans dépendre de la société. En somme, l'expérience d'une commune avant la lettre.

M^e Théodore Lespérance, chez qui Dyne travaillait et qui avait de l'affection pour sa jolie secrétaire — il était aussi le parrain de Katerine et travaillait comme avocat pour la Confédération des travailleurs catholiques du Canada (la CTCC, qui deviendra la CSN plus tard) —, leur avança mille cinq cents dollars, ce qui leur permit de louer la ferme et d'acheter un petit camion.

La terre n'avait pas été cultivée depuis au moins cinq ans. Ils consultèrent un agronome, qui leur donna des conseils judicieux, leur recommandant de faire un labour de printemps profond et leur indiquant comment enrichir cette terre qui avait été laissée en friche longtemps. Ils

138. Paul Legault deviendra réalisateur d'émissions pour enfants à Radio-Canada. Il serait maintenant propriétaire d'un restaurant.

se procurèrent des dépliants du ministère de l'Agriculture et se lancèrent dans l'aventure « en suivant le livre », comme nous disait Mousseau. La culture populaire dans la région était celle de la betterave à sucre, à cause de la sucrerie de Saint-Hilaire. Les cultivateurs de la région qui voulaient s'adonner à ce genre de culture se voyaient fournir des plants et de l'équipement par la sucrerie. On décida de prendre avantage de ces conditions et de cultiver dix acres de cette betterave. Il s'agissait là d'une surface considérable, car la plupart des fermiers des alentours n'en cultivaient qu'un acre ou deux au maximum. Les conseils de l'agronome suivis à la lettre donnèrent d'excellents résultats. Marcel Barbeau nous disait : « Nous avons eu les meilleurs résultats du rang pour ce qui est de la taille et de la quantité des betteraves récoltées. »

Les problèmes, car il y en eut, vinrent d'autres sources : défaillance de l'équipement, difficulté à trouver de l'aide pour démarrer puis pour récolter et naïveté dans les transactions avec la sucrerie. Les voisins offraient de meilleurs salaires. Ils étaient déjà connus de la main-d'œuvre temporaire et savaient mieux la choisir. Mousseau se souvenait des deux hommes de peine qu'on avait engagés pour arriver à finir la récolte. Ils avaient les bras noueux comme des racines d'arbre. Ils travaillaient à la coupe du bois en hiver et l'automne ils aidaient à la récolte de la betterave. Ils ne prenaient pas de repos, ne parlaient pour ainsi dire jamais. Le premier jour, on leur prépara « des petites choses, un peu raffinées ». Ils ne touchèrent à rien, mais firent comprendre qu'ils ne mangeaient « que des patates et de la viande », aux trois repas en plus ! Le soir, ils fumaient leur pipe et prenaient une bière sur le perron, sans dire un mot, puis allaient se coucher tard dans la nuit.

Au début, on voulut compter sur deux sources de revenus : des poules pondeuses et la betterave. Par contre, on se fit avoir par un vendeur astucieux qui, comptant sur le fait que ces gens de la ville ne sauraient pas reconnaître des poussins mâles de poussins femelles, ne leur vendit que des mâles. Comme il s'agissait de Leghorn, et donc d'une race d'excellentes pondeuses mais qui mangent sans grossir, il fut difficile de les vendre même pour en faire des poulets rôtis.

On réussit mieux avec la betterave à sucre. Sa récolte se fait tard à l'automne. Il faut souvent ramasser les betteraves sous la pluie froide de novembre. On enfonce dans la terre glaiseuse, qui rend la betterave particulièrement lourde et difficile à arracher. « Nous avions l'équipement nécessaire, nous disait Mousseau, une sorte de machette munie d'une pointe pour piquer d'abord la betterave et ensuite la couper. » Est-ce la

perspective de ce travail éreintant qui découragea les Legault ? Chose certaine ils partirent pour l'Europe un mois avant la fin de l'expérience, laissant les Mousseau et les Barbeau sur place. Ceux-ci furent les derniers à rester au champ et à ramasser les betteraves. Barbeau, qui avait passé sa jeunesse à transporter des commandes d'épicerie pour son oncle, était le plus résistant.

Le travail était si dur que Mousseau se souvenait d'avoir ramené sur son dos Roussil venu les aider. À la fin de la journée, il n'était plus capable de marcher. Si on avait su quel labeur cela représentait, on aurait certainement été moins ambitieux la première année. Comme on était un peu tard en saison, il fallut travailler sans arrêt, y compris la nuit, en se remplaçant, ce qui indisposa les voisins à l'endroit des apprentis fermiers, d'autant que Mousseau avait l'habitude de chanter en travaillant.

Les gens du village étaient plutôt hostiles aux automatistes. Personne ne leur parlait, sauf leur voisin immédiat qui était très gentil. Les femmes se rendaient faire leurs emplettes en tracteur au village. Cela était mal vu. Un Belge qui habitait en face de chez Borduas les aida tout de même. Il leur prêta de l'équipement et leur prodigua des conseils. Roussil, Henri Gagnon et ses amis trotskistes qui avaient promis de les aider ne se montrèrent pas souvent !

Une autre difficulté se présenta bientôt. Le petit camion rouge leur avait fait faux bond. Il fallut engager des camionneurs indépendants pour le transport des betteraves jusqu'à la sucrerie. Ceux-ci les dissuadèrent de les accompagner pour la pesée. Comme par hasard, le poids des betteraves récoltées était toujours plus faible que ce à quoi on s'attendait et les profits minces en conséquence. On comprit trop tard que les camionneurs avaient empoché la différence.

Jacques Ferron et LeFebure vinrent les visiter. Ils avaient été aussi invités pour aider à la récolte de la betterave. Un soir, Ferron eut « une idée ». Il entraîna LeFebure avec lui dans sa petite voiture et lui dit qu'il voulait aller voler un ciboire rempli d'hosties à l'église du village. « Quand nous arrivâmes à l'église, nous a raconté LeFebure, les portes étaient fermées, mais le sous-sol était accessible. Nous y entrâmes, et dans le noir aperçumes un catafalque, cette pièce de mobilier funéraire montée sur des roulettes qui recouvre le cercueil durant l'office. À défaut de ciboire, nous volâmes donc le catafalque. Je n'en menais pas large. J'avais vraiment peur qu'on se fasse prendre, d'autant qu'après avoir installé cet objet sur le toit de l'auto — il dépassait des deux côtés — il nous fallut traverser le village, heureusement pour nous endormi. Quand nous arrivâmes avec cela à la

ferme, Ferron se fit engueuler copieusement par Mousseau et les autres. "Si on se fait prendre, on se fait lyncher¹³⁹!" On ne trouva d'autre solution au problème que de mettre la chose en pièces et de la brûler de manière qu'il n'en reste aucune trace incriminante sur le terrain.

Borduas était venu les voir quelques fois. « Madame Borduas croyait que nous l'influencions — chose impensable — et nous étions de moins en moins bienvenus chez lui », nous a déclaré Mousseau.

Découragés à la fin de l'automne, n'ayant pas eu une minute de liberté pour peindre ni même pour faire autre chose que du travail de ferme, on abandonna donc le projet de la commune. On remit mille dollars gagnés de peine et de misère avec les betteraves à M^c Lespérance. Chacun devait payer un tiers du reste de la dette selon ses moyens. Barbeau s'y objecta, non sans raison. Tout l'été, Suzanne et Marcel se rendaient au village pour vendre les produits d'un potager, ce qui permit à tous de joindre les deux bouts avant de pouvoir empocher les profits de la culture de la betterave. L'argent ainsi gagné allait à la communauté. Barbeau estima que les cinq cents dollars, il les avait remis à Mousseau par cette activité commerciale à laquelle ni Mousseau ni Legault ne voulurent se prêter. Mousseau ne l'entendit pas ainsi: « Nous avions donné notre parole. Je m'engeulai avec Barbeau. Il ne voulut jamais rien entendre. Nous avons fini, Legault et moi, par remettre les cinq cents dollars de peine et de misère, cinq dollars par semaine. » L'aventure se terminait mal. Il en résulta un froid entre Barbeau et Mousseau, qui eurent peu de contacts par la suite.

Au retour de la ferme, les Mousseau n'eurent d'autre choix que de revenir à la place Christin, qu'André Pouliot leur avait gardée entre-temps.

Marcel Barbeau à Saint-Mathias

On peut se faire une idée des hauts et des bas vécus par Barbeau durant cette aventure de la ferme par une lettre datée de Saint-Jean-Baptiste le 26 juin 1950 et adressée à Borduas. Il rêvait déjà de tout lâcher et de partir pour l'étranger, exprimant son besoin de « voir du neuf », l'Amérique du Sud, le Venezuela, l'Argentine, le Brésil ! Il écrivit à Borduas :

139. Conversation entre LeFebure, Margot Lespérance et l'auteur chez Mousseau, 6 octobre 1989.

La vie sur terre est une chose très saine oui, mais il y a « l'atmosphère » que je ne peux décidément [pas] respirer. Au pays du Québec, il y a certainement une aussi belle nature qu'ailleurs, mais il y a la « Censure » qui m'emmerde.

Je constate aussi de plus en plus l'impossibilité de dynamisme collectif du groupe actuel. Cette impossibilité s'est précisée davantage depuis quelque temps.

Le dynamisme collectif existait dans les premiers temps pourquoi?

Je crois que chaque individu d'un groupe se particularise de plus en plus, atteint un certain degré de conscience, et à ce moment, ces individus ne peuvent continuer la lutte ensemble à cause des désirs tout à fait différents les uns des autres.

Les uns ont le désir de transformer la société par l'extérieur, c'est-à-dire en exerçant une grande activité sociale.

Les autres ne peuvent agir de cette façon quoiqu'ils reconnaissent l'authenticité de ces actions.

Cette lettre faisait écho au désir toujours présent chez Borduas de partir et de retrouver la solitude nécessaire à la création. Il rêvait de se construire un bateau et de prendre le large, rêve que son fils Paulo finira par réaliser... Par ailleurs, on comprend que Claude Gauvreau s'était peut-être illusionné sur l'« enthousiasme » ressuscité de Barbeau pour les activités de groupe après l'épisode des Rebelles. La division essentielle ressentie par Barbeau au sein du groupe entre les assoiffés d'action sociale et les poètes est celle-là même qui avait poussé Borduas à écrire *Communication intime à mes chers amis*. On peut voir dans ces réflexions de Barbeau la preuve que le message de Borduas avait été compris.

Les Mousseau retournèrent à Montréal, avons-nous dit. Barbeau fut le seul qui prolongea son séjour dans la région et s'installa à Saint-Hilaire avec sa famille. Il n'était plus question de jouer au paysan cependant. Il trouva de l'emploi comme dessinateur de meubles ou comme menuisier sur des chantiers de construction. Ces emplois étaient mal rémunérés. Durant les fins de semaine, il continua à travailler à l'épicerie de son oncle jusqu'en 1952, moment où celui-ci fit faillite alors que les grandes chaînes comme Dominion et Steinberg commençaient à s'implanter. Barbeau trouva du travail à l'Office Equipment dès que les affaires de la ferme furent liquidées. Au début, il travaillait à la finition des meubles. Découvrant ses talents picturaux, son patron, M. Lowber, le gendre du propriétaire, qui était aussi amateur d'art, le promut au poste de designer. Mais

Barbeau avait beau s'appliquer, le cœur n'y était pas. Une erreur de calcul dans la conception d'une étagère provoqua son renvoi.

C'est dire aussi que Marcel n'était pas souvent à la maison et que Suzanne, laissée seule à Saint-Mathias avec les enfants, s'y ennuyait ferme.

PARIS

Riopelle et Charchoune chez Creuze

Nous avons cité plus haut un article¹⁴⁰ qui mentionnait, au témoignage de Fernand Leduc, une exposition conjointe de Riopelle et du peintre d'origine russe Serge Charchoune chez Creuze. Malgré qu'elle semble bien avoir eu lieu, les biographies du peintre n'en font nulle part mention. Son existence est en effet confirmée par le témoignage de Rolland Boulanger, qui parlera un an plus tard, à propos d'œuvres présentées aux *Étapes du vivant*, une exposition dont nous parlerons plus loin, « de petites choses traitées dans le même esprit que ses autres exposées à la Galerie Creuze à Paris, l'automne dernier. Il y exposait en même temps que le peintre Charchoune, un personnage assez extraordinaire¹⁴¹ ».

Cette exposition confirme que les relations de Riopelle avec la Galerie Creuze furent plus harmonieuses que celles de Leduc, qui, on l'a vu, se brouilla tout à fait avec Creuze. Les biographes situent en 1949 la rencontre de Riopelle avec le peintre Charchoune, avec qui il se lia d'amitié. À l'automne de 1950, cette amitié aurait été à l'origine de cette exposition conjointe :

Je me rappelle son tableau *La mer*, qui est une des œuvres clés de l'époque. Il était écrivain aussi. Malheureusement en russe, mais ceux qui l'avaient lu disaient que c'était prodigieux. On était en marge à Paris comme on l'aurait été partout. Mais on avait des contacts avec des gens qui cherchaient eux aussi à exploser. Paris, c'était la possibilité de survivre¹⁴².

140. Anonyme [Fernand Leduc?], « Brève exposition de Fernand Leduc », *Le Canada*, 3 octobre 1950.

141. Rolland Boulanger, « *Les étapes du vivant*, des objets de la nature aux objets surrationnels », *Le Canada*, 19 mai 1951, p. 4.

142. Jean-Louis Prat, *Jean-Paul Riopelle*. « D'hier et d'aujourd'hui », Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 28 avril-25 juin 1990, p. 99.

Rencontre de Riopelle et de Sam Francis

Le premier peintre américain que Riopelle rencontra à Paris fut très probablement Sam Francis. La date de cette rencontre n'est pas facile à établir. On dira que cela n'a pas grande importance. En réalité, et la carrière de Riopelle à New York et la découverte de l'importance de la peinture new-yorkaise par les automatistes montréalais, à commencer par Borduas, ont quelque chose à voir avec cette rencontre, précisément parce que c'est la première d'un membre du groupe avant la prise de conscience de l'avant-garde new-yorkaise. Le paradoxe de la situation est qu'elle se passe à Paris, et avec un membre de l'« école du Pacifique » !

Hospitalisé entre 1943 et 1947 à San Francisco pour une blessure au dos subie alors qu'il faisait son service militaire dans le U.S. Army Air Corps — donc dans une force analogue à celle où Riopelle avait servi —, Sam Francis était entré en contact vers 1943-1945 avec David Park, professeur à la California School of Fine Arts, à San Francisco. Quand Michel Tapié tenta de s'expliquer le style de Sam Francis par les contacts qu'il avait pu faire à San Francisco, par les expositions qu'il aurait pu y visiter — par exemple la fameuse exposition de Morris Graves à la Willard Gallery en 1944 qui encouragea plusieurs jeunes peintres à s'identifier à l'ouest américain et à se sentir moins en retard par rapport à New York —, par l'atmosphère qui régnait à la California School of Fine Arts, située sur Chestnut Street, Douglas MacAgy, son directeur, étant un homme spécialement ouvert qui avait su s'entourer de professeurs dynamiques, dont le plus célèbre fut sans aucun doute Clyfford Still, Francis crut devoir préciser que tout cela n'avait pas eu une grande influence sur lui :

À vrai dire je ne peux pas considérer l'évolution de ma peinture de cette façon. Je crois que c'est avant tout un développement intérieur. La chose la plus importante, c'est la vie qu'on mène. C'est par un ami, David Park, que je suis venu à la peinture. À ce moment-là, j'étais immobilisé à l'hôpital. Cela durait depuis longtemps et j'étais bien incapable de visiter les musées ou les expositions. Le plus important, c'était la présence de mon ami, Fred Martin. Maintenant, si j'avais à citer des peintres plus anciens, je pourrais probablement dire Matisse et surtout Monet¹⁴³.

De toute manière, au moment où Still commençait à avoir de l'influence à la California School of Fine Arts, Francis était plutôt à Berkeley, où il était retourné (ses études y avaient été interrompues par la

143. Dans Michel Tapié et coll. « L'école du Pacifique », *Cimaise*, n° 7, juin 1954, p. 8.

guerre et par la maladie) en 1948 et où il étudia les Beaux-Arts et l'histoire de l'art, y décrochant un baccalauréat et une maîtrise dans ces disciplines.

Comme il l'indiquait récemment au cours d'une entrevue avec Yves Michaud, il vint à Paris « après avoir obtenu [son] diplôme à Berkeley, à l'automne 1950¹⁴⁴ ». À Paris, il vivra de son « *GI's Bill* et aussi d'une pension du gouvernement américain pour [son] dos », en tout cent cinquante dollars par mois. On sait que « la loi publique 346 ou *Loi des droits des GI* rendit l'enseignement supérieur accessible à un grand nombre de jeunes gens qui auraient été forcés autrement de retourner aux usines ou aux fermes¹⁴⁵ ». Concrètement, ceux qui bénéficiaient du *GI's Bill*, comme Sam Francis, touchaient une bourse d'un montant de soixante quinze dollars par mois pendant deux ans, qu'ils aient choisi d'étudier aux États-Unis ou à l'étranger.

Pour justifier sa bourse, Sam Francis s'inscrivit au début à l'Académie Fernand Léger :

C'était juste pour avoir l'argent du *GI's Bill*. J'y allais une fois par semaine. C'était sympathique. Rien à faire. Juste venir pour pouvoir toucher votre argent. J'y allais aussi quand Léger était là, pour écouter ses critiques. Il faisait des plaisanteries et il allait dans la pièce derrière avec sa petite amie, ils avaient des disputes et des chuchotements. Je l'aimais et je le respectais. J'ai fait quelques dessins comme les siens pour voir comment c'est. J'ai aussi apporté mes propres peintures pour lui montrer et alors il a dit : « Eh bien, je ne peux pas critiquer ça. C'est ce que c'est. Je ne l'aime pas beaucoup mais c'est tout à fait ce que c'est. Ça n'a rien à voir avec ce que nous enseignons ici¹⁴⁶. »

Parmi ses premiers contacts à Paris, Sam Francis nomme d'abord Riopelle :

J'avais mis une peinture au salon de Mai; je rencontrai Riopelle et à travers lui je rencontrai d'autres personnes, Duthuit, Mathieu et Patrick Waldberg; ils me firent connaître d'autres personnes¹⁴⁷.

Schneider rapporte un propos de Riopelle qui confirme ce que Sam Francis avance ici :

144. Yves Michaud, « Sam Francis, Paris années 50 », *Art Press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 18-21.

145. K. Sawyer, « La phase du Pacifique », *Cimaise*, n° 7, juin 1954, p. 3.

146. *Ibid.*, p. 18.

147. *Id.*

Il y avait alors un Salon au Musée d'art moderne — l'Art libre, peut-être, ou les Surindépendants — où je devais exposer. En traversant les salles, j'ai vu au mur un tableau qui m'a plu. J'ai regardé le nom et j'ai dit : « On se rencontrera peut-être un jour. » J'ai rencontré Sam un an après¹⁴⁸.

Interrogé sur ses contacts américains à Paris, Francis revient sur son amitié avec Riopelle :

J'ai eu peu de contacts. Sauf avec des personnes qui m'intéressaient, comme Shirley Jaffe. J'ai rencontré [Elsworth] Kelly une fois. Mon meilleur ami était Riopelle; nous étions très proches. Ensemble, nous passions des moments formidables. Nous nous rencontrions tous les jours. Je l'aimais. Il y avait entre nous une admiration mutuelle. Quand j'ai vu la première peinture de lui, je l'ai beaucoup aimée. Nous étions si différents ! Il était une sorte de peintre naturel sorti des forêts canadiennes. Le peintre le plus instinctif que j'aie jamais rencontré. Très intelligent aussi¹⁴⁹.

C'est d'ailleurs par Sam Francis que Riopelle sera mis en contact avec tout un groupe de peintres américains vivant à Paris : Al Held, qui, comme Francis, profita du *GI's Bill* et étudia en France de 1949 à 1953, Kimber Smith, Rachel Jacobs, Norman Bluhm qui, après des études en architecture avec Mies van der Rohe, s'adonna à une peinture gestuelle, qu'il ne commencera à exposer cependant qu'à partir de 1957, John Hultberg et Ruth Francken, qui s'installera définitivement à Paris en 1952 et qui sera encouragée par Tapié, et surtout Joan Mitchell, la rencontre la plus importante pour Riopelle à partir de 1955. Tout ce groupe se retrouvait au Café du Dragon et partageait quelques idées-forces :

Dans le cercle fréquenté par Francis à Paris, on retrouve les critiques Georges Duthuit et Pierre Schneider, qui l'un et l'autre appuyèrent les jeunes peintres américains et canadiens qui partageaient les mêmes vues comme Joan Mitchell, Shirley Jaffe, Norman Bluhm, Kimber Smith et, en particulier, Jean-Paul Riopelle, un des premiers à s'être lié d'amitié avec Francis à Paris et un élément central du groupe. Duthuit appelait leur tendance l'« abstrait chaud » par opposition à l'« abstrait froid », sa manière de désigner l'abstraction géométrique alors aussi en vogue à

148. Jean-Paul Riopelle. *Peinture 1946-1977*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 30 septembre–16 novembre 1981, Musée du Québec, 9 décembre 1981–24 janvier 1982, Musée d'art contemporain, Montréal, 16 juillet 1982–22 août 1982, p. 87.

149. Yves Michaud, art. cité, p. 19.

Paris que maintenant. Pierre Schneider décrit le groupe comme une « communauté informelle, très ouverte » de gens qui se rencontraient plus ou moins régulièrement au Café du Dragon. Les membres s'entendaient sur quelques idées essentielles. Pour eux, une peinture était bonne quand on ne pensait pas à la peinture. Ils se considéraient eux-mêmes hors de tout système et n'avaient que mépris pour tout effort de classer les gens, les peintres, leurs travaux et leurs idées. Ils n'étaient pas intéressés par la peinture de Picasso et tenaient au contraire Monet et Matisse en grande estime. Ils se moquaient des termes comme « nuagistes » et plus tard « tachistes ». D'après Schneider, Francis donnait un caractère intemporel à ses idées et était assez isolé du reste du groupe¹⁵⁰.

Ce que Robert T. Buck avance ici est tout à fait confirmé par un propos presque contemporain de Sam Francis résistant à l'idée d'une « école du Pacifique » proposée par Tapié :

On ne saurait cependant se montrer trop prudent. Parler d'école à propos de peintres américains et *a fortiori* ceux de la côte du Pacifique, c'est peu ou prou faire abstraction des individualités pour dégager des traits communs. Cela reste très arbitraire. De toute façon, le plus important c'est l'individu. L'analyse limite quelque chose qui n'a précisément pas de limites : un développement individuel, un sentiment intérieur¹⁵¹.

Ces paroles auraient été du miel aux oreilles de Riopelle s'il les avait entendues.

150. Robert T. Buck, « The Paintings of Sam Francis », *Sam Francis. Paintings 1947-1972*, Buffalo, N.Y., Albright-Knox Art Gallery, 1972, p. 17.

151. Dans Michel Tapié et coll., art. cité, p. 9.

1951

PARIS

Rixes

La fin de 1950 et le début de 1951 voient l'apparition du collectif et de la revue *Rixes*, dont les animateurs étaient le peintre d'origine russe Iaroslav Sosountzoff dit Serpan (né à Karlstein en Tchécoslovaquie en 1922 et mort au cours d'une expédition d'alpinisme dans les Pyrénées en 1976), Édouard Jaguer et Max Clarac-Sérou. Les deux premiers avaient fait partie sous l'Occupation de groupes surréalistes comme La Main à plume, Les Deux Sœurs, Le Surréalisme révolutionnaire. Ils avaient collaboré à la revue *La Révolution la nuit* avec Yves Bonnefoy. Serpan, avec qui Riopelle sera lié, est un personnage attachant. Bien que né en Tchécoslovaquie, il avait pour ainsi dire toujours vécu à Paris, où sa famille avait émigré deux ans après sa naissance. Docteur ès sciences et spécialiste en biologie cellulaire, il était peintre et poète. Il peignit ses premiers tableaux et écrivit ses premiers textes en 1940. En 1946, il fonda avec Yves Bonnefoy et Claude Tarnaud la revue d'orientation surréaliste *La Révolution la nuit*. « Il écrit à cette époque des poèmes du type "rafale", à l'automatisme aussi diluvien que blasphématoire, et peint des compositions tératologiques délirantes (*Gynandrologie*, 1947¹) ». Il participa en 1947, comme Riopelle, à l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie Maeght. Et, comme Riopelle encore, il sera des manifestations de l'« art autre » organisées par Michel Tapié en 1951. Considéré comme l'un des pionniers de l'abstraction « informelle » en Europe, il collaborera aussi à la revue *Phases*² à partir de 1955.

1. Voir reproduction dans André Breton, Marcel Duchamp et coll., *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à feu, Maeght éditeur, 1947, p. 136.

2. Pour cette note sur Serpan, nous avons suivi presque *verbatim* Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 380. Voir aussi Alain Bosquet, « Les écologies de Serpan », *Cimaise*, n° 142, mai-juin 1979, p. 29-40.

S'associèrent également à *Rixes* Georges Henein, Yves Battistini, Christian Dotremont, Freddie, Richard Huelsenbeck, Henri Goetz (né à New York en 1909 et qui participera notamment au mouvement du surréalisme révolutionnaire) et sa femme, Christine Boumeester (d'origine hollandaise, née en 1904 à Djakarta, mais formée à La Haye en 1925, et installée à Paris dix ans après; elle est morte à Paris le 10 janvier 1971³) qui dessinera la page couverture du premier numéro de la revue *Rixes*, Karl-Otto Götz, Jerzy Kujawski, d'origine polonaise, Heinz Trökes, Asger Jorn du groupe Cobra, Jean-Paul Riopelle, Pierre Gauvreau, Matta et Enrique Zanartu, tous deux d'origine chilienne, Jacques Halpern... À l'exception d'un nouveau venu, Michel Butor, tous ces collaborateurs appartenaient à la mouvance du surréalisme. *Rixes* sera à l'origine de deux publications collectives, de cinq expositions *contre-espace* et de trois recueils de poèmes. La revue *Rixes* fait la transition entre *La Révolution la nuit*, *Troisième convoi* et *Néon*, d'une part, et *Phases*, d'autre part⁴, ces deux dernières publications intéressant de plus près l'automatisme et le post-automatisme québécois.

Malgré son nom, qui aurait pu faire croire à un esprit très combatif, *Rixes* n'entendait pas se démarquer des positions politiques et esthétiques du surréalisme. Certes, on y montrait de l'agacement pour l'occultisme, intérêt qui s'était développé chez Breton depuis *Arcane 17*. Surtout, on en avait assez de l'état de permanente guérilla qui régnait dans le cercle des amis de Breton et qui conduisait à des exclusions spectaculaires. On venait d'y vivre l'affaire Carrouges, suivie de l'affaire Pastoureau, à grand fracas de mémoires, de contre-mémoires, de pneumatiques et de dénonciations⁵. *Rixes* se voulait au contraire accueillant à toutes formes nouvelles, y compris de la part d'exclus comme Matta, du Belge Christian Dotremont ou de l'Égyptien Georges Henein, notamment. Surtout, *Rixes* entendait « se tenir à l'écart des affrontements systématiques et des tutelles envahissantes⁶ ».

3. Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table ronde, 1982, p. 67-68.

4. Adam Biro et René Passeron, *ouvr. cité*, p. 366.

5. Voir Henri Pastoureau, « Aide-mémoire relatif à l'affaire Carrouges », 28 février 1951, dans José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969, tome II: 1940-1969*, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 51-63.

6. Voir Alain et Odette Virmaux, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 143 et suiv.

L'activité du petit groupe avait été annoncée dès 1949 par une sorte de manifeste, *Le présent continu*, dans lequel on déclarait : « Il n'y a pas d'avenir qui tienne. Il n'y a qu'un *présent continu*, et c'est à nous qu'il incombe de le maintenir sans cesse brûlant et mouvementé dans le camp de l'homme. »

La première des expositions *contre-espace* organisées par *Rixes* fut présentée à Paris. Il semble que ni Riopelle ni Gauvreau n'y aient participé. La seconde, intitulée *Rixes. 10 peintres surréalistes*, qui réunissait Christine Boumeester, Pierre Gauvreau, Henri Goetz, Jerzy Kujawski, Matta, Francisco Nieva, Jean-Paul Riopelle, Iaroslav Serpan, Heinz Trökes et Enrique Zanartu, se tint à la Galerie Marcel Evrard, à Lille, à une date que nous ne sommes pas arrivé à établir. La même exposition fut reprise ensuite à la Galerie Springer, à Berlin, et au Luxembourg. Le carton d'invitation de celle de Berlin que Riopelle a conservé dans ses affaires annonçait « *Zehn junge Maler aus Paris / Sechs Nationen / Eine Auseinandersetzungs* », à la Galerie Springer, à Berlin, du 24 février au 28 mars 1951. Un cocktail à la Maison de France de Berlin fut offert le 23 février à cette occasion. Les exposants étaient Christine Boumeester (France), Pierre Gauvreau (Canada), Henri Goetz (France), Jerzy Kujawski (Pologne), Matta Echaurren (Chili), Francisco Nieva (Espagne), Jean-Paul Riopelle (Canada), Iaroslav Serpan (France), Heinz Trökes (Allemagne) et Enrique Zanartu (Chili).

Celle du Cavo fut présentée du 7 au 22 juillet 1951, au 9, rue Génistre, à Bruxelles, au cours de la Foire internationale et Exposition Benelux de 1951. Un feuillet indiquait que l'exposition avait été organisée par la Société des beaux-arts et par la revue *Rixes* de Paris, ce qui explique qu'Édouard Jaguer l'ait préfacée. On y retrouvait Kujawski, Goetz, Pierre Gauvreau⁷, Boumeester, Riopelle, Serpan, Matta et Zanartu. Sternstein et Jacques Halpern y remplaçaient par contre l'Espagnol Nieva et l'Allemand Trökes. Le catalogue indiquait *Vaincœur*, 1950, *Peinture*, 1949 et *Peinture*, 1950, pour Riopelle ; *Alerte*, 1947, *Plaine démontable n° I*, 1947, *Gâte la muraille*, 1948, pour Pierre Gauvreau.

La préface de Jaguer, intitulée modestement « Passages pour une introduction », qui ne commente pourtant aucun peintre de l'exposition en particulier ni même son titre, est très importante. Elle définit admirablement la conjoncture picturale de l'époque :

7. Curieusement nommé Claude Gauvreau sur le feuillet d'invitation.

L'art abstrait, l'art non-figuratif, voilà le lieu de toute imposture, en 1951. Le lieu de toute sincérité, de toute témérité aussi. Pas de marche en avant dans le domaine de la création plastique sans examen préalable des problèmes résultant de ces nouvelles disciplines, et de leur coexistence avec certain surréalisme, vieilli ou évolué, et certain naturalisme, commercial ou politique. Pas de peinture valable qui ne s'éprouve d'abord à une tentative d'assimilation de ces expériences. Pas de critique possible qui ne tienne compte de ces mouvements souvent contradictoires; pas de marche en avant, donc, sans exploration patiente de ce lieu où tour à tour l'on s'émerveille ou s'ennuie.

Heureusement, notre époque, si elle passe à un nouvel ordre de représentation, dont KLEE paraît de plus en plus le génial précurseur, et si même l'ancien ordre de représentation parvient encore à de très étonnants sursauts chez quelques-uns, notre époque recèle, sur le plan plastique, d'autres sources d'inquiétude. Car il n'y a pas abstraction, mais libération d'une réalité exhaustive — quand le créateur, sous l'empire d'une émotion, d'un désir, de tel ou tel élan passionnel, dispose automatiquement sur sa toile une série de signes, bien rarement géométriques, dont la coloration peut venir du coup, voire engendrer la formulation ou, plus tard, provenir d'un choix dûment raisonné. Et là : le peintre fou de style ou de conscience, ce qui est mieux, peut encore lâcher la bride à son démon, puisqu'il lui est toujours loisible d'organiser le chaos initial d'après les données plastiques qui lui paraissent les plus susceptibles d'informer sans risque d'équivoque les éléments de son univers mental.

C'est d'ailleurs à ce moment du choix dûment raisonné du moyen, lorsque le peintre réagit violemment contre le fait accompli de l'automatisme, c'est à ce moment de l'intervention que l'œuvre se charge de tout un potentiel émotif, car le combat atteint son paroxysme à cet instant, c'est à cet instant que le tonnerre gronde à tous les angles de l'atelier et qu'il le faut capter.

Pour ceux qui parviennent au seuil de cette lutte et la soutiennent, il y va de la conquête d'un lieu subconscient, mais réel, mais venant de la réalité, ou parfois, y allant. Ce sont l'inquiétude, la joie, l'espoir, le désir érotique, la hantise du social et du cosmique qui s'inscrivent ici sous une forme couramment dite « non-figurative » ! « Non-figurative ? » Bien sûr, si l'on soutient qu'une coupe histologique, le grain d'un minéral, la photographie cent fois amplifiée de l'œil d'un frelon, un essaim d'étoiles en quête de ruche sont non-figuratifs (!). Et on peut certes le soutenir, mais c'est réduire la réalité à une de ses parties, à un appendice — à sa partie la plus tangible, la plus flagrante. Mais c'est encore démission,

c'est avoir peur de la réalité que de la réduire à ses aspects les plus flagrants. Cette peinture n'est un défi à la réalité que si l'on distrait de la réalité tout ce que l'œil ou la main ne peuvent immédiatement apprécier : le nuage, qui n'a point de forme définie, dont les franges indécises ne dessinent jamais la même broderie dans l'espace, mais dont les averses nous font pourtant éprouver toute la réalité ; ou l'anneau de Saturne, ou, aujourd'hui et ici, l'océan Indien ou les îles Baléares.

Les romantiques de ce siècle, peintres ou trappeurs⁸, poètes ou partisans, tiennent leur lucidité de cette même force élémentaire qui bat les campagnes, renverse la vapeur des cargos en pleine mer, et qui, soudant la chair à la chair, unit l'homme à son devenir ; ils tiennent surtout leur lucidité, maintenant* de la nette conscience qu'ils ont du moment où il faut prendre en main cette force élémentaire, afin qu'elle ne se retourne pas contre l'homme.

Et rien ne se retourne plus facilement contre l'homme que la peinture qu'il a faite.

* Après MONDRIAN, après ERNST, après PAALEN, après MATTA, après GORKY mais d'autres viennent, et de DE KOONING à ORTVAD, de VIERA da SILVA à de STAEL, de Clyfford STILL à MATHIEU, de nouvelles conceptions de l'espace apparaissent, avec lesquelles nous devons compter.

Le titre de « contre-espace » donné à toutes ces expositions est étrange. L'avait-on emprunté purement et simplement à celui d'un article de Raoul Ubac paru le 16 mars 1942 dans le premier numéro de la revue *Messages*, une des deux grandes revues, avec *La Main à plume*, de la zone occupée durant la guerre, mais avec laquelle les surréalistes n'étaient pas arrivés à s'entendre ? D'autant qu'Ubac, après avoir été identifié pour un temps au groupe surréaliste, en avait été « expulsé » à cause de ses idées religieuses, déjà sensibles dans cet article intitulé « Le contre-espace » où il écrivait :

Pour préciser, il s'agirait de détourner l'expérience mystique de son objet essentiel : la recherche de Dieu, et de garder sa méthodologie de la connaissance ainsi que ses « états » comme une clé, permettant de réaliser l'homme dans sa totalité. Sous ces aspects, l'expérience mystique coïncide avec l'expérience poétique⁹...

8. Mot qui, on l'a dit, avait été d'abord appliqué à Riopelle par Breton.

9. Voir Michel Fauré, ouvr. cité, p. 133 et 194, à qui nous empruntons notre citation de Raoul Ubac.

Il va sans dire que ce genre d'élucubrations ne devait pas avoir grand rapport avec les idées défendues par *Rixes*, d'autant que des gens comme Yves Battistini ou Édouard Jaguer appartenaient à l'aile militante des surréalistes révolutionnaires.

Claude Gauvreau, qui était devenu critique d'art attitré au journal *Le Haut-parleur*, organe de l'Institut démocratique canadien que dirigeait T. D. Bouchard, était au courant de ces manifestations et les signala dans l'une de ses chroniques :

Organisée par la revue *Rixes*, une grande exposition internationale à Lille-Bruxelles-Berlin compte parmi ses peintres des figures qui ne nous sont pas inconnues : Pierre Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc. Cette manifestation-là s'étend de janvier à juillet¹⁰.

Nous ne croyons pas cependant que Leduc ait exposé avec eux. Claude Gauvreau y fera de nouveau allusion dans une autre de ses chroniques du *Haut-parleur* :

Récemment, des encres de Pierre Gauvreau prenaient part à une grosse exposition de Hanovre (Allemagne). [...] C'est la deuxième fois que Gauvreau expose au pays des Teutons : il a fait voir des huiles à Berlin. Ses travaux ont soulevé beaucoup d'intérêt là-bas¹¹.

Tout cela est confirmé à peu de choses près par Michael Forster dans son article de *Canadian Art*, illustré par *La Spirale brachète* :

Il exposa aussi avec « *Rixes* », un groupe de peintres français et allemands, à Lille, Bruxelles et Berlin, et en ce moment a des aquarelles dans une exposition à Francfort¹².

Jaguer mentionnait lui aussi une présentation à Francfort dans son article du *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs* de Adam Biro et René Passeron. Mais c'est tout ce que nous en savons.

Véhérences confrontées

La participation de Riopelle et de Pierre Gauvreau au collectif *Rixes* marquait déjà une certaine volonté de détachement du surréalisme de Breton. En exposant à *Véhérences confrontées*, Riopelle faisait un pas de

10. Claude Gauvreau, « Douze articles », *Le Haut-parleur*, 7 avril 1951, p. 5.

11. Claude Gauvreau, « Tranches de perspective dynamique », *Le Haut-parleur*, Saint-Hyacinthe, 20 octobre 1951.

12. Michael Forster, « Young French Painters in Montreal », *Canadian Art*, vol. IX, n° 2, Noël 1951, p. 60-67.

plus hors de l'orbite surréaliste. Organisée par Georges Mathieu, le chef de file du mouvement d'abstraction lyrique, à la Galerie Nina Dausset, cette exposition se tint du 8 au 31 mars 1951. Cette galerie, Riopelle la connaissait bien puisque c'est là qu'il avait eu en 1949 sa première exposition particulière à Paris, comme nous l'avons vu. Par ailleurs, *Véhémences confrontées*, comme son titre l'indique, entendait « confronter » à Paris les artistes américains, italiens et français les plus avancés, idée qui ne pouvait déplaire à Riopelle. On a vu que ses relations avec les peintres américains vivant à Paris étaient nombreuses et profondes.

Mathieu a raconté les circonstances qui l'avaient amené à organiser cette exposition :

En rentrant à Paris, Tapié m'informe que l'on pourrait refaire, si je voulais, une confrontation telle que j'en avais fait trois ou quatre ans plus tôt, avec Pollock et de Kooning. Il venait en effet de se lier d'amitié avec un jeune collectionneur américain (Alfonso Ossorio) qui possédait des toiles de ces deux peintres. Je proposai d'y ajouter Alfred Russell avec qui j'avais organisé la première confrontation américaine à la Galerie du Montparnasse en 1948 et surtout Capogrossi. L'œuvre de Burri ne me semblait pas alors suffisamment aboutie. Je refusai la participation des peintres figuratifs plus ou moins expressionnistes chers à Tapié, bien que je fisse une exception en faveur de de Kooning. [...] L'exposition, que j'avais appelée « Véhémences confrontées », réunissait pour la première fois un groupe qui n'était pas seulement franco-américain, mais véritablement international. Si l'Italie n'était représentée que par Capogrossi, c'est qu'il était le seul de toute l'Italie à pratiquer une peinture libérée.

J'avais fait faire la présentation sous la forme d'une grande affiche-manifeste, sur papier couché portant des textes en rouge au recto et les reproductions des œuvres et les graphiques en noir au verso.

Autour d'un long texte violent de Tapié (à mon avis pas assez catégorique, puisqu'il continuait d'y entretenir la confusion en refusant de voir dans la non-figuration une aventure plus ouverte que dans la figuration), étaient exposées différentes prises de position des peintres participants.

Georges Mathieu, qui avait fondé la revue bilingue *United States Lines Paris Review*, éditée chez Marcel Coudeyre à Paris, était bien informé de ce qui se passait à New York. Dès novembre 1948, il avait en effet organisé avec le peintre américain Russell, à la Galerie du Montparnasse, « une librairie qui vient de se transformer en galerie et qui est dirigée [...] par une dame, Gilberte Sollarco », une exposition de gouaches et de dessins où auraient figuré Camille Bryen, Willem de Kooning, Arshile Gorky,

Hans Hartung, Georges Mathieu, Francis Picabia, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Sauer, Alfred Russell, Mark Tobey et Wols¹³. Mais il était alors trop tôt pour que ce projet fasse le moindre bruit dans la presse.

À *Véhémences confrontées*, Jackson Pollock y exposait *Number 8*, 1950¹⁴ et de Kooning, *Untitled (Woman, Wind and Window)*, 1950¹⁵. Nous n'avons pas encore réussi à identifier précisément le tableau de Riopelle de 1949, mais il ressemble beaucoup à des tableaux de cette date reproduits dans l'album de Schneider.

Les autres exposants étaient Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Riopelle, Russell et Wols. Une grande affiche-catalogue fut publiée avec un diagramme de Mathieu et des textes de Michel Tapié, de Mathieu, de Bryen, de Russell, de Riopelle et un texte collectif signé par les Italiens Ballocco, Burri, Capogrossi et Colla¹⁶. Le texte de Riopelle vaut d'être cité en entier.

Lorsque les impressionnistes firent éclater accidentellement l'objet (auquel on accordait plus qu'une valeur témoin que seuls quelques maniaques de la perspective n'avaient pas permis qu'on reléguât complètement dans son ombre) en voulant appliquer une « formule » de perception, fonction périphérique, une révision des rapports perception-forme devint nécessaire.

Le manque d'esprit d'aventure des cubistes (1) et des fauves explique chez tels esprits bien intentionnés le besoin attardé de faire la navette entre le figuratif et le non-figuratif, fruit d'une expérience (1911) découlant d'une conception pourtant bien distante dans le temps et dans l'espace.

De la peinture « thèse » nous passons à la peinture « thème » : c'est l'ère de l'abstraction. Il ne restait plus qu'à la retourner sur toutes ses formes et sur toutes ses couleurs ; toutefois l'idée scolastique du beau restait la

13. Mathieu note cependant que l'exposition avait eu lieu « assez incomplètement, étant donné alors les difficultés de coopération avec des galeries américaines (Charles Eagan, Julian Levy et Betty Parsons) en vue d'activités strictement non commerciales » ; faut-il en conclure que certains artistes américains nommés par Mathieu ne furent pas exposés véritablement ? Voir Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 61-62.

14. Voir F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven, 1978, cat. 265.

15. Huile et émail sur papier, 16 1/2 po x 20 po. Coll. : Alfonso A. Ossorio, New York.

16. Ce catalogue est (mal) reproduit dans Dominique Bozo, *Jackson Pollock*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 287-288.

fin de leurs préoccupations. (Elle permet, il est vrai, la redécouverte empirique qu'un point était la rencontre de deux lignes!) (2)

Les peintres surréalistes, quoique moins limités face aux problèmes plastiques, se soucièrent enfin de compte plus de reconnaissance que de connaissance.

L'automatisme, qui s'était voulu ouverture totale, s'est révélé comme une restriction du hasard. Le refus de conscience (la main du peintre qui dessine involontairement ne peut que répéter indéfiniment la même courbe que rien ne nous autorise à préférer à celle tracée sur une des arêtes du pistolet) en a fait un « isme » systématique.

Seul peut être fécond un hasard total (3) — non plus fonction exclusive des moyens, mais au contraire permettant un contrôle réel — qui physiologiquement, physiquement, psychiquement est condamné à être troué par l'organicité du peintre avec cet avantage d'y laisser entrer toutes les chances de fuite cosmique.

Jean-Paul Riopelle

(1) Duchamp et Picabia exceptés dont l'œuvre échappe encore à tout esprit d'analyse.

(2) Les successeurs des néo-plasticiens feignent de n'en avoir pas encore pris conscience.

(3) « Et ce que vous appelez "hasard" c'est vous-mêmes qui êtes ce qui vous arrive et vous est infligé. » Nietzsche¹⁷.

Ce texte est intéressant à plusieurs titres. D'une part, il fait mentir une fois de plus la légende d'un Riopelle sauvage, ignare et incapable de théoriser sur son art. Mais surtout, il indique où Riopelle se situait alors dans la peinture de son temps. Les surréalistes sont jugés sévèrement, mais précisément dans les termes où Breton le faisait lui-même à l'occasion de l'exposition internationale de 1947 quand il mettait en garde les surréalistes contre le vedettariat. Plus remarquable encore est la volonté de Riopelle de se détacher de l'automatisme dès cette date. Il reproche à l'automatisme de renoncer à la conscience et analyse à juste titre le geste spontané comme un geste structuré et donc condamné à la répétition. En réintroduisant la conscience dans le processus créateur, Riopelle se fait l'avocat du contrôle de la surface picturale et, paradoxalement, d'une plus grande liberté créatrice.

17. Reproduit dans Georges Mathieu, *ouvr. cité*, p. 70.

On comprend en outre que, de définir la nouvelle abstraction par les notions de « hasard total » et de « contrôle » le rapprochait des positions de Georges Mathieu, de l'abstraction lyrique, de l'informel...

Dans le diagramme explicatif conçu par Georges Mathieu, les noms de Riopelle, Pollock et Wols sont rapprochés sous l'intitulé *Amorphiques*.

Par ailleurs, Jean Laude a attiré l'attention sur le texte qu'Alfred Russell donna à *Véhémences confrontées*. Il y décrit la situation de la peinture aux États-Unis :

Le paradoxe de la peinture américaine consiste en son existence même. Les peintres qui ont combattu héroïquement contre une civilisation brutale et antiesthétique, pour créer une peinture d'avant-garde du xx^e siècle, l'ont fait en tant que geste de libération et de défi et comme une affirmation de la dignité de l'intelligence humaine. Il est difficile de décrire cet art si ce n'est en disant qu'il est sans tradition, qu'il est une poésie... du non-poétique, une révolte contre la dépersonnalisation, contre l'absence de mythe, contre quoi que ce soit d'intérêt utilitaire. Même la notion de peinture, considérée comme un objet d'art durable et précieux, est refusée par beaucoup de peintres américains qui veulent délibérément ignorer le métier de la peinture, pour ne mettre l'accent que sur l'importance de l'acte créateur, et leur indifférence vis-à-vis de la commercialisation de leurs œuvres. Ainsi le public, le critique, le collectionneur et le musée ont été exclus du monde du peintre¹⁸.

Russell met l'accent sur plusieurs thèmes qui sont en effet importants pour la peinture américaine de l'époque : la poésie du non-poétique, c'est-à-dire la tendance à faire reculer la frontière de l'art et du non-art dans une direction nouvelle ; la révolte contre la dépersonnalisation, que d'aucuns appelleront la surenchère de la subjectivité chez les Américains ; la recherche d'un nouveau mythe pour aujourd'hui, qui est si sensible chez Newman, Still et Rothko ; le refus du beau métier et du produit bien fait, au profit de l'activité picturale elle-même, déjà l'*action painting* avant la lettre.

Mathieu résumait ainsi les réactions à son exposition :

Les réactions cette fois furent plus nombreuses, les articles plus longs, le ton moins agressif chez certains, plus violent chez d'autres. Le *Daily Mail*, *France-Soir*, *Carrefour*, *L'Observateur*, *The European Traveler*, *The Paris News Post*, *Il Mattino dell'Italia Centrale*, *Spazio*, *L'Âge Nouveau*,

18. Jean Laude, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944-1951) », dans *Art et idéologies. L'art en Occident 1945-1949*, Université de Saint-Étienne, 1978, p. 15.

Art d'aujourd'hui rendent comptent de l'exposition à leur façon. Guy Marester, qui a remplacé maintenant à *Combat* Charles Estienne, commente l'exposition¹⁹ sur quatre colonnes, sans toutefois porter aucun jugement sur Pollock, de Kooning, Russell et Capogrossi.

L'on n'aime pas beaucoup se compromettre en France sur ce qu'on ne connaît pas. Estienne — l'on s'en doutait²⁰ — avoue dans *L'Observateur* que, pour ce qui est de Kooning et de Pollock, « son siège reste encore à faire ». Le commentaire le plus sensible et le plus intelligent est celui de Pierre Descargues dans *Arts*²¹ :

« Tous les peintres qui sont présents ont un point commun : le désir de montrer un choc, un drame, une bataille, un mystère, le désir d'égaliser le mouvement psychologique de la pensée et non celui de montrer l'équilibre parfait de la beauté... Tous ces peintres, d'ailleurs, recherchent ce qui est indicible sous forme humaine. Leur mérite est d'annexer à la peinture un domaine peu fréquent de l'âme. »

Nous ne sommes pas arrivé à reconstituer l'abondant dossier de presse de Mathieu, mais les quelques articles que nous avons réussi à retrouver, quand ils mentionnaient Riopelle, croyaient pouvoir affirmer qu'il était (déjà !) dans une impasse. Ainsi, Guy Marester écrivait ce qui suit :

Toute critique est faillible et tout m'échappe peut-être de ce qui fait la vraie valeur d'une telle peinture, mais je crois que Riopelle, très authentiquement sans doute, mais très dangereusement aussi, se trouve engagé dans une voie où il ne peut que répéter infiniment une véhémence toujours strictement analogue à elle-même. Il n'est qu'une toile ici mais elle rappelle étroitement toutes celles que nous pouvions connaître et les différences de qualités que nous pouvons découvrir sont plus, je crois, des accidents que des signes d'un progrès ou d'une évolution. Riopelle court le risque de voir sa « véhémence » se figer en procédé²².

Michel Seuphor, qui ne fut jamais un grand admirateur de l'abstraction lyrique, c'est le moins qu'on puisse dire, fit une recension quelque peu condescendante de l'exposition. Certes, il ne nommait pas Riopelle.

19. Le 20 mars 1951.

20. Voir une note polémique « À la tienne, Estienne », dans Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant, chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art*, Paris, Galilée, 1986, p. 75-77.

21. Le 16 mars 1951.

22. G[uy] M[arester], « Véhémences confrontées ou "des toiles et un catalogue" », *Combat*, 20 mars 1951, p. 4.

On peut penser qu'il le visait aussi en dénonçant ce qu'il percevait comme de l'anti-intellectualisme dans les textes de Tapié et de Mathieu²³.

De plus d'intérêt sont les commentaires de l'historien d'art Robert Goldwater, alors à Paris — on sait qu'il épousera la sculptrice Louise Bourgeois avant de revenir s'installer avec elle à New York :

Un mot sur la situation de l'art américain. Pour le grand public, les États-Unis sont le pays de l'art naïf, opinion que viennent renforcer les expositions très couvertes par la presse de Grandma Moses et de Hirschfield. Cela ne peut que renforcer la tendance des Parisiens, avec laquelle ils aimeraient, on les comprend, se rassurer de nos jours, à considérer les États-Unis comme le pays d'une bande de rustres producteurs d'automobiles et de tanks. Si l'ambassade, qui travaille avec aucun budget à sa disposition, ne peut pas faire mieux que Grandma Moses, ils auraient mieux fait de n'en rien faire. Ce dont nous avons besoin, c'est davantage d'expositions, même modestes, du genre de celle qui vient tout juste de s'ouvrir, où deux tableaux de Pollock et de Kooning sont confrontés à des tableaux de même calibre peints en France, comme le Riopelle [...]. Des expositions de ce genre — de part et d'autre de l'Atlantique — démontreraient le caractère international de l'art moderne et, par conséquent, l'importance du caractère individuel plutôt que national comme source de la qualité des œuvres. Elles serviraient mieux la culture américaine que des grandes expositions qui tentent d'imposer une idée préconçue de son art²⁴.

Toujours fidèle à rapporter tout ce qui touche le rayonnement du groupe automatiste à l'extérieur du pays, Claude Gauvreau mentionne aussi cette participation de Riopelle dans sa chronique du *Haut-parleur* :

À la Galerie Nina Dausset, 19, rue du Dragon, Paris VI^e, « Véhémences confrontées » favorise « pour la première fois en France, la confrontation des tendances extrêmes de la peinture non-figurative américaine, italienne et de Paris présentée par Michel Tapié ». Les exposants, du 8 au 31 mars, sont Bryen (Paris), Capogrossi (Italie), de Kooning (USA), Hartung (Paris), Mathieu (Paris), Pollock (USA), Riopelle (Paris), Russell (Paris), Wols (Paris). Le Parisien d'adoption Riopelle est, comme on le sait, un peintre canadien qui fit scandale à Montréal. Quant à

23. Michel Seuphor, « Véhémences confrontées », *Art d'aujourd'hui*, n° 5, avril 1951, p. 29.

24. Robert Goldwater, « Letter from Paris », *Magazine of Art*, vol. XLIV, 1951, p. 184-185 et 193 (illustré, p. 193, de « Riopelle, *Painting*, 1949, oil, Galerie Nina Dausset », soit le tableau de Riopelle présenté à *Véhémences confrontées*).

Hartung, Mathieu, Wols, ils admettent volontiers que leur voie leur fut révélée par l'exposition automatiste canadienne de la Galerie du Luxembourg, il y a quelques années. Les découvertes les plus récentes de l'Américain Jackson Pollock furent faites ici, par Marcel Barbeau, il y a au moins cinq ans. À cette époque, notre critique bien nourrie ricanait — les propos du camarade Doyon furent une rare exception à l'aveuglement général. Que ces sottises s'estompent ! La peinture est le seul art canadien qui soit parvenu à un extrême décisif²⁵.

Un peu plus, Claude Gauvreau faisait sortir de l'automatisme québécois les deux plus grands mouvements internationaux de la peinture d'après-guerre : l'abstraction lyrique en France et l'expressionnisme abstrait aux États-Unis ! En réalité, comme nous l'avons vu, les seuls contacts démontrés des peintres de l'abstraction lyrique avec le groupe québécois se réduisaient aux seuls contacts de Georges Mathieu et de Riopelle, et de la participation de Riopelle et de Leduc à l'exposition *L'imaginaire* à la Galerie du Luxembourg, où Mathieu, Hartung et Wols avaient chacun une toile. Il aurait été plus juste de parler de convergence que d'influence.

Le mythe de Barbeau inventant la technique de Pollock dès 1945, mythe qui trouve ici sa première formulation et qui sera souvent répété par la suite, ne résiste pas à l'examen. Ce n'est pas le *dripping* comme tel qui est intéressant. On aura tôt fait d'en trouver des manifestations chez les surréalistes, chez Ernst en particulier, à l'atelier de Siqueiros à New York, chez Hans Hofmann, etc., qui précèdent son utilisation par Pollock (et par Barbeau). Ce qui est intéressant, c'est le rôle que lui assigna Pollock dans la construction de ses grandes compositions *all over*. Le *dripping* s'avéra la seule méthode pratique pour garder une vue d'ensemble de la surface à couvrir et pour utiliser la ligne (plutôt que le champ coloré) dans la création d'un motif *all over*. Barbeau aura recours au *dripping* en ce sens précis, mais pas en 1945. Il faut attendre la fin des années cinquante pour voir des *drippings* de Barbeau dans l'esprit de ceux de Pollock. Aussi bien, à ce moment, ses contacts avec New York étaient bien établis et il n'ignorait plus le travail de Pollock.

25. Claude Gauvreau, « Douze articles », art. cité, p. 5.

MONTRÉAL

La « statue » de Roussil

Bien qu'on ne puisse pas associer purement et simplement Robert Roussil à l'histoire de l'automatisme, il n'en reste pas moins que, depuis l'incident de *La famille*, quinze mois plus tôt, et sa participation aux Rebelles, rien de ce qui concernait Roussil ne pouvait laisser indifférents les automatistes de la place Christin, Mousseau et Claude Gauvreau en particulier.

En février, on apprenait que Roussil avait une grande sculpture, intitulée *La paix*, installée devant la galerie Agnès Lefort, alors sise au 1828, rue Sherbrooke Ouest, près de la rue Stanley, donc non loin du Musée des beaux-arts de Montréal.

Robert Roussil vient d'exposer à l'extérieur de la galerie Agnès Lefort, rue Sherbrooke Ouest, une sculpture qui, espérons-le, ne sera pas « arrêtée » par la police et mise en cellule comme le fut son fameux *Groupe familial*. Il s'agit, cette fois, d'une autre histoire de famille, représentant le père, la mère et, au-dessus de leur tête, une forme d'enfant [...]. Elle s'intitule *La paix* et, bien entendu, les personnages sont nus. Comme les étudiants de McGill ont sculpté, sur neige, toutes sortes de figures destinées à animer leur carnaval, l'œuvre du jeune sculpteur aura l'air d'être de la fête et évitera un scandale. La différence, c'est qu'elle ne fondra pas sous le soleil, étant faite en bois dur et pesant quelque cinq cents livres²⁶.

L'auteur anonyme de cet entrefilet avait négligé de mentionner que le groupe se terminait par la colombe de la paix, d'où son titre, et qu'il était sculpté dans une seule pièce de bois de peuplier de sept pieds de hauteur. On décrira souvent par la suite la « forme d'enfant » tenue à bout de bras par la femme du groupe comme « un embryon ». On apprend par d'autres sources que, ayant tiré leçon de ses premiers démêlés avec la police, Roussil avait décidé de fixer cette nouvelle sculpture à « un socle de ciment d'une tonne » !

Au cas où ce groupe aurait à subir le même sort que celui du groupe familial qui avait été exposé devant la Galerie des Arts, rue Sherbrooke, les policiers municipaux devront travailler ferme pour transporter socle et statue. Ils auraient à demander l'aide de nos lutteurs et haltérophiles.

26. Anonyme, « Encore! », *Le Petit Journal*, 18 février 1951, p. 67.

Mais les policiers ne tiennent sans doute pas à devenir des déménageurs de statues, puisqu'ils ont laissé en paix les sculptures de glace des étudiants de McGill...

Déjà, les choses n'allaient pas si bien. Agnès Lefort avait reçu la visite d'un policier qui «lui avait donné ordre d'enlever cette statue avant ce soir [2 mars 1951], sans quoi elle sera avertie de le faire par la loi». S'agissait-il d'une initiative «privée» du policier? Apparemment, ni les membres de l'escouade de la moralité ni M^e Louis-Philippe Mercure, avocat de la police, n'étaient au courant de cette plainte. «On nous a dit qu'une dame des environs s'était plainte à la police, de dire M^{lle} Lefort. Je me demande si on doit s'occuper de toutes les plaintes et obéir à tout le monde car, si tel est cas, on devra obéir à un nigaud parfois²⁷.» On insinuera, plus tard, qu'«une galerie concurrente et voisine ne serait pas étrangère à tout ce tapage²⁸». Il s'agissait d'une rumeur, mais tout de même!

On ne devait pas en rester là. Peut-être alertés par l'enquête des journalistes, les membres de l'escouade de la moralité se rendirent sur place:

Quand Agnès Lefort [...] refusa de se soumettre à la requête de la police d'installer «la chose» à l'intérieur, mercredi dernier, des membres de l'escouade de la moralité vinrent voir ce qu'il en était. Ils n'étaient pas contents. L'inspecteur Ovila Pelletier, en charge du groupe, déclara qu'une action serait intentée contre M^{lle} Lefort, en vertu du règlement 1025, qui interdit d'exposer des nus peints ou sculptés.

«Je ne peux sans lâcheté retirer la sculpture, a déclaré M^{lle} Lefort. J'irai en cour pour défendre la liberté de l'art. La police n'a aucune formation artistique et les gens qui sont sans instruction ne devraient pas avoir le pouvoir de brimer la liberté créatrice des artistes.»

Il va sans dire que Roussil le premier n'était pas plus heureux qu'il le fallait de cette intervention constabulaire: «La police me fait passer pour un exhibitionniste.» Il avait beau jeu de dire que sa sculpture n'avait rien de *sexy*. Le journaliste recueillit quelques opinions de passants, qui en général n'y virent rien de répréhensible. Retenons le témoignage d'Adrien Villandré: «Je crois que c'est une merveilleuse sculpture. [...] C'est de l'art véritable — et donc choquant comme la vérité. Cela constitue un

27. Arthur Prévost, «L'art totémique sur le trottoir», *Le Canada*, 2 mars 1951, p. 3 et 2.

28. Adrien Robitaille, « uvre d'art qui soulève un débat sur sa légalité», *Le Devoir*, 7 mars 1951, p. 6.

exemple, pour les enfants, qui leur montre comment le bois peut être sculpté! Cela les stimulera à commencer un jour à faire des pièces plus élaborées comme celle-ci²⁹. »

Le 4 mars, on cherchait encore à connaître l'opinion du chef Langlois, qui semblait laisser à son subordonné du poste n° 10 le soin de décider en cette matière³⁰. En même temps, le milieu commençait à s'agiter :

[...] un groupe d'artistes, appuyés par un avocat, ont, rapporte-t-on, décidé de lutter contre l'application du règlement municipal invoqué et parlent de mettre la ville dans l'alternative de détruire ou de mutiler plusieurs monuments connus et admirés³¹.

Il y a en effet dans toute la ville autant de sculptures académiques que l'on voudra montrant des groupes de nus ou de personnages à moitié vêtus³², y compris en façade du palais de justice! Ce groupe d'artistes n'est pas identifié. Ailleurs, on les désigne comme un groupe d'« amateurs d'art de Montréal³³ ». Quant à l'avocat, il s'agit très certainement de M^c Joseph-L. Barcelo, ancien secrétaire de la CAS, collectionneur émérite et représentant de la galerie Agnès Lefort.

Le 5 mars, les défenseurs de la « statue » crurent apercevoir un rayon d'espoir. Apparemment, la « statue » était sur une propriété privée, ce qui ne pouvait que compliquer le travail de la police.

« Elle est sur un terrain privé, déclarait l'inspecteur William Minogue au *Star* aujourd'hui. Nous ne pouvons y toucher sans un ordre de la cour. »

La police ira-t-elle devant le recorder³⁴ demander pareille ordonnance? Cela dépend de la façon dont la galerie se comportera, affirmait l'inspecteur.

« Nous lui avons demandé d'enlever la statue du lieu où elle se trouve, ajoutait-il, et nous avons bon espoir qu'elle le fera³⁵ ».

29. Clyde Kennedy, « Police Threaten Action Unless Statue Removed », *The Standard*, 2 mars 1951, p. 2.

30. Maurice Huot, « Les agents de la paix et la statue de Robert Roussil », *La Patrie*, 4 mars 1951.

31. Anonyme, « Va-t-on saisir cette statue? », *Le Petit Journal*, 4 mars 1951, p. 35.

32. Voir anonyme, « Une 2^e statue de Roussil crée de la sensation », *La Presse*, 5 mars 1951, p. 8.

33. Anonyme, « Défenseurs de la statue de la paix », *j.n.i.*, 5 mars 1951.

34. Avocat nommé par la Couronne pour remplir certaines fonctions de juge.

35. Anonyme, « Peace Causes Commotion. Sculptor's Nude Creation Puts Police in Quandary », *The Star*, 5 mars 1951, p. 14.

Comme Agnès Lefort ne bougeait toujours pas, on mit la menace à exécution. Le 7 mars, « M^{lle} Agnès Lefort [...] est sommée de se présenter en cour du recorder vendredi pour répondre à la plainte de la police selon laquelle elle viole une ordonnance de la ville en exposant une statue de nu³⁶. » L'audience devait avoir lieu le 9 mars, mais elle fut ajournée au 22 mars, « après que M^e René Gauthier, c.r., avocat de la défense, avec M^e Lucien Gendron, c.r., eût enregistré un plaidoyer de non-culpabilité³⁷. » M^e Gendron avait l'intention de présenter ses objections avant même le commencement du procès.

Quelques protestations parurent dans la presse anglophone : un John F. Cook jr et une Doris Hedges exprimèrent leur étonnement du scandale créé par la « statue » et en appelèrent au bon sens, voire à l'humour pour venir à bout de cette crise³⁸.

Jusqu'à présent, rien de bien défini ne s'était donc dessiné en faveur d'Agnès Lefort ou de Roussil. Le 9 mars, un événement inattendu relança toute l'affaire. Avant même que l'audience chez le « recorder en chef », Roland Paquette, ait pu avoir lieu, « un jeune homme, dont le nom est connu, décida de prendre la chose en main et, armé d'un bâton, mutila la statue haute de sept pieds³⁹. » Les photos prises de la « statue » montrent que le coup détacha la partie supérieure de la sculpture, « la forme d'enfant » et la colombe, ainsi que le bras qui les élevait au-dessus des têtes du couple. Agnès Lefort fut témoin de l'événement. Elle était dans sa galerie quand cela est arrivé, tout juste un peu avant une heure de l'après-midi. Entendant du bruit dehors, elle regarda par la fenêtre et vit le « jeune » homme — il avait trente-trois ans — frappant la statue avec un colombage de cinq pieds de long et de quatre à cinq pouces de large⁴⁰. Sortant immédiatement de la galerie, Agnès Lefort rattrapa le jeune homme en question.

36. Anonyme, « Art Gallery Owner Receive Summons In Statue Dispute », *The Gazette*, 7 mars 1951.

37. Arthur Prévost, « Statue démembrée à coups de colombage par un Montréalais », *Le Canada*, 10 mars 1951, p. 3 et 2.

38. John F. Cook jr, « Robert Roussil Sculpture Peace », *The Gazette*, 8 mars 1951 (repris dans *The Star*, 14 mars 1951); Doris Hedges, « The Controversy Over Roussil's Statue », *The Gazette*, 8 mars 1951; par contre, voir H. M. Ferneybough, « Far From Pleased With Latest Statue », *The Star*, 10 mars 1951, et Lily Johnstone, « Is History Repeating Itself? », *The Gazette*, 13 mars 1951, pour deux lettres hostiles à la sculpture de Roussil.

39. Anonyme, « Controversial Statue Damaged », *The Star*, 10 mars 1951, p. 5.

40. Voir anonyme, « Nude Statue Brings Further Grief to Dealer in Art Now Before Court », *The Gazette*, 10 mars 1951.

J'ai bien vu cet homme, de dire M^{lle} Lefort aux journalistes, je suis sortie de mon établissement afin de me rendre compte de ses intentions et il m'a dit très calmement que la statue était indécente, puis il me donna son nom (Benoît Gonthier) et son adresse (5308, rue des Érables) et son numéro de téléphone (AMherst 0352) et a même ajouté qu'il travaillait comme enquêteur du Bien-être social; après quoi, il déposa le bâton qui avait servi à briser la statue, reprit sa serviette et continua son chemin bien calmement.

Je lui demandai ce qu'il trouvait d'indécent dans cette œuvre, a dit M^{lle} Lefort et il a dit tout simplement, « ça se voit tout seul ». J'ai ajouté que, quand on a l'esprit propre, on ne voit pas du mal tout partout.

Où était Roussil à ce moment? Apparemment, il était en route vers la galerie. « Il valait mieux que je n'aie pas été sur place », dira-t-il à un journaliste⁴¹. Parvenu à la galerie, il ne put que constater les dommages. Le vandale avait disparu depuis longtemps. La cassure n'était pas irréparable. Le lendemain matin, Roussil put recoller le bras. Craignant que d'autres imitent le zèle de Gonthier et massacrent davantage sa « statue », Roussil monta la garde près de son œuvre toute la nuit. Heureusement, il n'en fut rien. Roussil put déclarer au journaliste du *Standard*: « Rien n'est arrivé cette nuit. Tout ce qu'il me reste à faire, c'est de rencontrer mon avocat lundi⁴². »

Entre-temps, les journalistes rejoignaient Gonthier au téléphone pour chercher à savoir ce qui l'avait motivé:

« C'est au cours de mon heure de dîner et le Bien-être social pour qui je suis enquêteur n'a rien à faire avec ce que j'ai fait et je n'ai été poussé par personne, Ligue du Sacré-Cœur⁴³, ou autre », a-t-il dit.

Nous avons aussi demandé à M. Gonthier s'il avait quelques déclarations à faire, et il a dit: « J'ai voulu offrir une protestation publique à un geste posé publiquement en affront à toute la population saine de la ville de Montréal, attendu que la statue est d'une indécence révoltante. »

Votre geste a-t-il été fait parce que la police n'enlevait pas assez vite la statue?

41. Clyde Kennedy, « Statue-Smasher May Face Action », *The Standard*, 10 mars 1951, p. 3.

42. *Ibid.*

43. On sait que la Ligue du Sacré-Cœur réunissait des hommes adultes des paroisses catholiques de l'époque. Les dames de Sainte-Anne formaient leur pendant féminin. On les voit les uns et les autres déambulant dans le célèbre tableau de Jean-Paul Lemieux, *La procession de la Fête-Dieu*.

« Non je n'ai rien à déclarer là-dessus⁴⁴ ».

Au journaliste du *Standard*, il déclarait :

« Je voulais la réduire en miettes, me dit Gonthier, mais c'était trop dur. La statue est indécente et ne devrait pas être montrée en public », a répondu Gonthier à notre question sur ce qui l'a poussé à vouloir détruire l'œuvre de Roussil. « C'est peut-être une œuvre d'art, mais il y a toutes sortes d'arts — celui-ci n'est pas digne d'être montré en public. J'étais très fâché qu'ils aient décidé de mettre cela sur la rue. »

[...] Quand on lui rappela que la cour doit se prononcer sur la statue, Gonthier ajouta : « Oui, je savais que cela allait en cour. La cour va se prononcer, mais en attendant, c'est encore dans la rue. »

De son côté, Roussil fit aussi quelques déclarations à la presse.

Je savais, quand j'ai commencé cette sculpture, que j'aurais à lutter pour exposer mon travail. Peut-être que cet incident va faire prendre conscience des forces qui s'opposent au progrès, non seulement en art, mais partout ailleurs. C'est tellement stupide, tellement pourri, qu'il est temps que ça change. Quelqu'un qui est capable de faire cela à une sculpture peut le faire à des gens — c'est un danger public⁴⁵.

À un journaliste de *La Presse*, Roussil affirmait que « c'est un simple acte de vandalisme en somme, et le plus malheureux est peut-être encore que l'auteur semble être fier et pleinement satisfait de son acte ».

« Vous savez, a-t-il dit, tous ceux que j'ai rencontrés avant et depuis cet incident m'ont assuré qu'ils approuvaient ma statue.

« Sauf peut-être M. Gonthier, a-t-il ajouté, qui a dit avoir agi ainsi pour aider la ville de Montréal et qu'il n'était pas pour endurer des choses comme celles-là dans la ville ; j'ai réellement peine à comprendre son acte.

« Il est bien difficile, a dit M. Roussil, de trouver des endroits, une galerie d'art, où exposer des œuvres sculptées ; c'est pour cette raison que, avec le consentement de M^{lle} Lefort, j'ai décidé de placer ma statue sur la rue Sherbrooke, à la vue du public qui, dans son ensemble, j'en suis fermement persuadé, ne désapprouve pas, au contraire, une œuvre artistique telle celle que je lui ai donnée. »

[...] « Il me semble que l'on devrait comprendre, a-t-il souligné, que ce n'est pas en brisant les statues que l'on peut briser les idées qu'elles

44. Arthur Prévost, art. cité.

45. Clyde Kennedy, art. cité.

représentent. Pour ma part, j'ai voulu représenter la paix dans ma statue; dans de nouvelles œuvres, je tenterai de représenter d'autres sujets, et ce n'est pas en les brisant que l'on me fera cesser de sculpter⁴⁶. »

Évidemment, cet incident attira beaucoup de publicité à Roussil. On venait sur place constater les dégâts. Un mouvement de protestation commençait à prendre forme. Fallait-il faire des dons à la galerie pour aider à la restauration de la sculpture? La galerie déclina toute responsabilité de cette nature. La sculpture appartenait à Roussil et c'était à lui que les bonnes volontés devaient s'adresser⁴⁷.

Donnant suite à ses menaces, Roussil intentait une poursuite à Gonthier pour cinq mille dollars, par l'intermédiaire de M^c Bernard Nantel⁴⁸.

Roussil a déposé une poursuite en dommages et intérêts pour cinq mille dollars pour sa statue *La paix* sauvagement mutilée vendredi dernier. [...] «La statue, dit-il, a demandé d'innombrables heures de "travail artistique", et est maintenant une perte totale.» [...] Dans sa déclaration, il dit qu'il voulait la vendre à New York pour cinq mille dollars. [...] Une action est intentée contre Benoît Gonthier⁴⁹.

Toute cette histoire de poursuite devant les tribunaux tourna en queue de poisson: Roussil se vit offrir vingt-cinq dollars et vingt pour payer la colle qui devait servir à réparer sa statue. «Selon la procédure de M. Gonthier, la statue n'aurait subi que des dommages mineurs et qui peuvent être réparés facilement. C'est pour cette raison qu'il offre la somme précitée⁵⁰... »

De son côté, Agnès Lefort avait commencé à donner des signes de fléchissement. Apparemment, ses conseillers juridiques l'avaient convaincue que «la lutte serait difficile et longue sur le pur terrain légal⁵¹ ».

46. Anonyme, «La sculpture de Roussil brisée à coups de madrier», *La Presse*, 10 mars 1951, p. 27 et 41.

47. Anonyme, «Broken Peace Provokes New War As Friends Defend Indignant Artist», *The Gazette*, 12 mars 1951.

48. Voir anonyme, «Robert Roussil réclame 5000\$ pour sa statue», *La Presse*, 16 mars 1951, p. 6.

49. Anonyme, «His Statue Mutilated, Sculptor Takes \$5,000 Action», *The Star*, 15 mars 1951.

50. Anonyme, «25,20\$ offerts au sculpteur de la statue *La paix*», *La Presse*, 6 avril 1951; voir anonyme, «\$25 Offered to Mend Broken Statue *Peace*», *The Gazette*, 6 avril 1951, p. 11.

51. Adrien Robitaille, «Un talent nouveau et certain E. H. Underhill», *Le Devoir*, 24 mars 1951, p. 7.

Le 17 mars 1951, à cinq jours de sa parution devant le « recorder en chef », elle décidait de plaider coupable, tout en regrettant que les artistes ne se soient pas impliqués davantage. « Je ne change pas d'opinion, je pense toujours comme j'ai pensé [...] mais je crois que cette accusation est trop forte pour qu'une seule personne y fasse face. » Agnès Lefort croyait que « les groupements artistiques devraient s'occuper de la chose⁵² ».

En ce qui la concerne, Agnès Lefort se vit imposer de ne payer qu'une amende de quinze dollars « à cause du fait qu'elle avait fait enlever la statue pour se conformer ainsi au règlement municipal⁵³ ». C'est qu'entretiens la « statue » de Roussil avait été transportée à Toronto, où espérait-il, elle ne souleverait pas les mêmes réactions qu'à Montréal⁵⁴. Bruce West, du *Globe and Mail*, prit avantage de la situation pour faire des gorges chaudes de la pruderie montréalaise⁵⁵ — il y avait de quoi ! *La paix* fut ensuite ramenée à Montréal, faute de preneur, et dûment réparée⁵⁶. Tout est bien qui finit bien.

Rien dans tout cela ne semble avoir alerté les automatistes. En réalité, il y eut une intervention et elle fut provoquée par la retraite d'Agnès Lefort. Claude Gauvreau consacra l'un de ses « douze articles » à l'affaire Roussil :

Le jovial Robert Roussil, dont les acheteurs pusillanimes s'éloignent de plus en plus par crainte d'une publicité « défavorable », n'est pas au bout de ses luttes et de ses déceptions. Le recul de M^{me} Agnès Lefort, de qui tous les artistes étaient venus à admirer le vivifiant courage, a déçu beaucoup de personnes qui espéraient une confrontation vitale. A-t-on droit, quelles que soient les répercussions, de confesser des torts imaginaires, surtout lorsque est en cause une valeur aussi grave que la liberté d'expression ? (Est-il exact, incidemment, que la retraite stratégique ait été conseillée à M^{me} Lefort par M. Rolland Boulanger, cet homme prudent qui méprise l'héroïsme ?) Le plus clair de l'affaire, en tout cas, c'est que je ne voudrais pas devenir nécessaire et tomber entre les pattes du « Bien-être social » ! S'il faut en juger par les mœurs de ses zéloteurs, cette institution charitable doit remettre « dans le droit chemin » les

52. Anonyme, « M^{lle} A. Lefort ne peut lutter seule », *Le Canada*, 17 mars 1951, p. 3 et 2.

53. Anonyme, « Amende de 15 \$ à Agnès Lefort », *La Presse*, 16 mai 1951.

54. Anonyme, « Local Sculptor, Nude Statue Descend on Toronto "the Good" », *The Star*, 11 avril 1951 ; l'événement est signalé également dans anonyme, « How Can Art Thrive Draped In Diapers ? », *The Ottawa Citizen*, 11 avril 1951.

55. Bruce West, « The Peace Arrives In Toronto », *The Globe and Mail*, Toronto, 11 avril 1951.

56. Anonyme, « "Cette guerre de pureté a assez duré" dit Roussil », *Le Petit Journal*, 22 avril 1951.

pères de famille ivrognes à coups de marteau sur la tête! Dieu me préserve des iconoclastes exhibitionnistes⁵⁷!...

Agnès Lefort, qui n'avait sans doute pas oublié la manière dont elle avait été traitée par les automatistes (Riopelle et Claude Gauvreau en particulier) à son retour au pays à cause de ses remarques sur *Refus global*, trouva que Claude Gauvreau dépassait les bornes. Elle lui répondit dans le même journal :

Rassurez-vous, mon cher Gauvreau, il est tout à fait inexact que M. Rolland Boulanger m'ait conseillé la retraite dans l'affaire de la statue de Roussil.

Si j'ai eu le courage d'affronter la lutte pour une valeur aussi précieuse qu'est la liberté d'expression, vous comprenez à quel point je suis peinée d'en accepter volontairement la défaite. Sachez, toutefois, que je n'ai jamais eu l'intention de m'instituer une Jeanne d'Arc, pas plus qu'un Don Quichotte. Mon premier geste m'avait été dicté par pure conscience professionnelle. Malheureusement, comme vous savez, nulle association d'artistes n'a eu la force de l'appuyer même moralement. N'est-ce pas là l'indice d'une faiblesse inquiétante, d'un manque d'esprit de corps? Et vous qui vitupérez, sans souci même de l'honnêteté, contre tous ceux qui ne sont pas de votre clan, ne vous rendez-vous pas compte d'être un agent stérilisateur de tout grand mouvement? Quand l'art sera-t-il respecté, si les artistes ne se respectent pas entre eux? On laisse trop facilement éclater ses petites jalousies sans prendre garde à l'honnêteté de ses moyens.

Vous me demandez de supporter seule une cause qui touche tous les artistes. Ce serait sûrement une générosité très louable dont je serais fière. Mais pourquoi offrir la liberté à qui n'en veut pas? Et ne le veut pas celui qui ne sait pas se mettre au-dessus de ses petites rivalités et se réjouir du succès d'autrui. Non, malheureusement, nous ne sommes pas mûrs pour une valeur aussi grave, qui demande par-dessus tout de la noblesse de sentiments.

Je m'excuse auprès des très nombreuses personnes qui m'ont généreusement offert une aide morale. Je remercie tous les journalistes qui se sont montrés sympathiques; tous ceux-là qui ont écrit en ce sens, et particulièrement ceux qui ont proposé des requêtes et des souscriptions en faveur de la cause⁵⁸. J'ai été touchée et encouragée par beaucoup d'enthousiasmes.

57. Claude Gauvreau, « Douze articles », arté cité, p. 5.

58. On pourrait ajouter à ceux que nous avons cité déjà et auxquels Agnès Lefort faisait allusion ici : Guy Gagnon, « Acte de vandalisme accompli au nom de la "décence" ».

Mais l'occasion était aussi celle d'un examen de conscience, et je le répète, tant que n'existera pas cet esprit de corps qu'est l'honnêteté professionnelle, nous ne sommes pas mûrs pour la liberté d'expression. C'est pénible!

Examinez votre conscience, mon cher Gauvreau, et pardonnez-moi d'être franche.

Agnès Lefort⁵⁹.

Bien sûr, Claude Gauvreau répliqua. Son texte fut publié à la suite de la lettre de M^{lle} Lefort, sous le titre général « La liberté de penser implique logiquement celle de s'exprimer » :

Vous avouerez, chère madame, que votre dialectique est bizarre.

1. Vous avancez, comme prétexte à votre volte-face, le fait que, vous étant adressée à une association d'eunuques invertébrés unis exclusivement dans le but commercial de vendre des tableaux, ces faux artistes et arrivistes ont été trop vaches pour appuyer votre attitude.

2. Vous me faites un reproche monstre d'établir constamment et sans préoccupation de tactique, une distinction absolue entre lesdits invertébrés, d'une part, et, d'autre part, les artistes créateurs qui, eux, payant journellement de leur personne, œuvrent pour une expression authentique et pour la liberté de cette expression.

Que vous fallait-il donc pour persévérer dans votre « conscience professionnelle » ? Alors que, de votre admission, les appuis moraux s'accumulaient de toutes parts, alors qu'on organisait des requêtes et des souscriptions et que l'on vous offrait d'importants appuis financiers⁶⁰, quelles approbations supplémentaires vous manquait-il ? Comptiez-vous exacte-

La paix en perd la tête», *Le Haut-parleur*, 17 mars 1951, p. 1; Charles Doyon, « Attaque à la liberté. Est-on en train de faire de l'art un esclave soumis aux caprices de l'ignorance? Coffrer ou exposer la statue? », *Le Haut-parleur*, 24 mars 1951, p. 1 et 2; Arthur Prévost, « Vous avez la parole », *Place publique*, n° 2, août 1951, p. 35-36; la même revue recueillit et publia les témoignages de sympathie de Jean Bruchési, du D^r Adrien Plourde, de Roger Lemelin, de Charles Hamel, d'André Mathieu, d'Arthur Maheux, de Jean Desprez, de Maurice Huot, du D^r Jacques Ferron, de Gilles Hénault, de Maurice Domingue, de Robert Rolland, de Michel Servan et d'André Jasmin dans une chronique intitulée « Ce critique au madrier », *ibid.*, p. 43-45.

59. Agnès Lefort, « Nouvelle lettre à Claude Gauvreau », *Le Haut-parleur*, 21 avril 1951, p. 6.

60. Allusion probable à la promesse du professeur Frank Scott se disant confiant de pouvoir ramasser trois cents dollars pour cette bonne cause. Voir anonyme, « M^{lle} A. Lefort ne peut lutter seule », *Le Canada*, 17 mars 1951.

ment sur l'unanimité absolue de l'univers entier? En fait, la bénédiction de Benoît Gonthier lui-même vous était-elle indispensable?

Vous n'étiez pas naïve, je pense, au point d'imaginer que l'appui des courageux ne suffisait pas, et qu'il fallait par surcroît celui des lâches.

Ce n'est pas seule que je voulais vous voir lutter. Du reste, nous venons de constater que vous n'étiez pas «seule». Mais est-ce de ma faute, ou celle de quiconque, si c'est à votre galerie que l'incident s'est produit, si c'est contre votre personne que les mesures policières ont été prises, et si conséquemment c'est à vous qu'il incombait de ne pas courber la tête?

Rappelez-vous, par ailleurs, que les précédents de bravoure ne manquent pas dans notre monde artistique. Faut-il vous rappeler les noms de ceux qui ont mis en péril à tout jamais leur confort social, par amour de la liberté d'expression? Seulement, ces artistes-là appartiennent au «clan» que vous me reprochez de défendre.

Décidément, chère madame, rendez-vous compte que de vouloir le mariage harmonieux des torchons et des serviettes est une sotte utopie. Si j'avais habité au XIX^e siècle, je n'aurais pas mis dans le même sac Cézanne et Bouguereau, quoique tous deux maniaient la pâte. Habitant au XX^e siècle, je ne commettrai pas non plus cette injustice.

Quant à ma prétendue malhonnêteté, chère madame Lefort, elle reste à prouver. Citez! Je vous y autorise, retournez jusqu'à dix ans en arrière dans mon passé — je vous défie de m'en rapporter une seule syllabe qui ne soit pas issue d'une foncière sincérité!

Tous mes respects à Don Quichotte.

Claude Gauvreau

P.-S.: Je vois que la campagne pour la béatification du tout doux M. Rolland Boulanger continue... Néanmoins, lors de ce procès sacré, si personne d'autre ne se présente à cet effet, on pourra compter sur mon dévouement pour procurer à la cause un avocat du Diable.

C. G.⁶¹

On verra que les événements devaient lui donner bientôt l'occasion de mettre cette dernière menace à exécution.

61. Claude Gauvreau, «Lecteurs, la parole est à vous. La liberté de penser implique logiquement celle de s'exprimer», *Le Haut-parleur*, 21 avril 1951, p. 6.

68^e Salon du printemps

Alors que l'affaire Roussil se terminait peu à peu en queue de poisson, avait lieu le 68^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal, du 2 au 30 mai 1951. Dans une lettre datée du 5 mars, Borduas refusait d'être membre du jury cette année-là⁶². Voulut-il de cette manière se solidariser avec les mouvements de protestation contre les Salons du printemps ou simplement prévoyait-il y présenter une œuvre? Il est difficile de trancher. Il lui était arrivé dans le passé d'y avoir une œuvre « hors concours », tout en faisant partie du jury. Dumouchel qui fit partie du jury cette année-là y exposait une toile, *Le ciel déchiré*. De toute manière, Borduas fut le seul du groupe à y présenter une œuvre: *L'éruption imprévue*. Ce fut aussi sa dernière participation à ce Salon.

Dès que la composition du jury moderne fut connue — Albert Dumouchel, Michael Forster et Ann Savage —, Claude Gauvreau le déclara inacceptable « aux artistes radicaux » et annonça qu'une action parallèle s'amorçait chez les Rebelles⁶³.

Nous avons fait allusion au chapitre précédent à la polémique Gauvreau-Boulanger à propos de la manifestation des Rebelles. Elle avait été déclenchée par Rolland Boulanger, qui avait cru pouvoir faire un retour sur les incidents de l'année précédente en commentant le Salon de cette année. Après avoir déclaré qu'il n'y avait « rien de bien sensationnel » au Salon du printemps, il affirmait que le jury moderne s'était montré particulièrement ouvert à toutes les tendances, le prix de peinture étant allé à Léon Bellefleur et celui d'aquarelle, à Gérard Tremblay, deux signataires de *Prisme d'yeux*:

Mais il y aura peu de frustrés cette année parmi les champions de l'extrême gauche, ceux qui se sont fait connaître pour de bon l'an dernier, avec leur petit feuillet « rose⁶⁴ ». Le jury n° 2 n'a pas fait trop d'hécatombes dans leur rang; à tel point que le ci-devant accusateur jacobin Gauvreau sera très mal à l'aise pour se fendre d'un bel article écumeux dans sa colonne privilégiée, cette semaine. Il ne dira rien de

62. Voir André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 38.

63. Claude Gauvreau, « Douze articles », art. cité, p. 5, art. 2.

64. Allusion au feuillet des Rebelles rédigé par Claude Gauvreau et imprimé sur papier rose.

neuf s'il exalte aux nues ses camarades et s'il ne trouve rien à dire pour stigmatiser d'imaginaires bourreaux⁶⁵.

Dans son article de *Notre temps* que nous citions au chapitre précédent, ses attaques avaient été encore plus directes à l'endroit des Rebelles. Non seulement ils auraient envoyé des œuvres non réglementaires dans le but d'être refusés pour pouvoir protester ensuite, mais ces œuvres n'auraient même pas été vues du jury puisqu'un simple comité d'accrochage les avait éliminées sur réception. C'est donc injustement que Cosgrove, de Tonnancour et Roberts avaient été attaqués par les Rebelles. Certains d'entre eux étaient allés plus loin encore, puisque, acceptés du jury, ils seraient allés retirer leurs toiles avec fracas pour les exposer aux Rebelles⁶⁶.

Ces attaques, qui reflétaient apparemment des informations obtenues par les membres du jury eux-mêmes, ne pouvaient rester sans réponse. Claude Gauvreau, qui, selon Boulanger, avait « perdu tous ses moyens », répliqua dans un article virulent intitulé « Les délicats égorgés de "dada" », allusion à une phrase de Boulanger dans ce même article de *Notre temps* parlant du dadaïsme comme d'un mouvement « mort-né » et mettant sur le compte du dadaïsme la manifestation des Rebelles :

1. M. Boulanger prétend que l'Exposition des Rebelles était préméditée. Il a menti.

2. M. Boulanger, pour repêcher la réputation de deux renégats délabrés qui siégeaient contradictoirement sur un jury moderne, prétend que les futurs Rebelles avaient provoqué volontairement le refus du jury, en soumettant des envois de dimensions non réglementaires. Il a menti. À la rigueur, un seul envoi de Mousseau pourrait être classé dans la catégorie non réglementaire; l'autre envoi de Mousseau était réglementaire à tous points de vue, ainsi que les tableaux de Ferron, de Laforest, etc. Les membres du jury qui ont répandu cette rumeur mensongère, reprise par M. Rolland Boulanger, ont renié ainsi la responsabilité de leurs actes, par une lâcheté bien connue d'eux.

3. M. Rolland Boulanger, en plus d'affirmer que l'envoi des tableaux au jury ne fut qu'un prétexte, prétend également que le refus du jury fut l'unique mobile (provoqué) de la rébellion. Il a menti. La composition

65. Rolland Boulanger, « Rien de bien sensationnel au Salon du Musée des beaux-arts », *Le Canada*, 10 mai 1951, p. 4.

66. Rolland Boulanger, « 28^e [sic] Salon du printemps », *Notre temps*, 19 mai 1951, p. 4.

du jury, qui incluait deux transfuges bôzardeux, avait dégoûté tous les avant-gardistes; en face de la situation répugnante, les artistes agirent selon leur tempérament; certains, la majorité, paralysés par le dégoût, n'envoyèrent même pas de tableaux; les autres, poussés par un sentiment bénin de curiosité, mais sans illusion, voulurent connaître jusqu'où irait le cynisme des resquilleurs éhontés du jury. La condamnation d'un tel jury infamant préexistait à toute décision de sa part. La plupart croyaient alors qu'un mépris complet (attitude qui fut générale en 1951⁶⁷) serait la seule manifestation de désaccord; le nombre des abstentions était suffisant pour rendre évident l'écœurement. Cependant, quand fut connue l'outrecuidance des juges académiques à l'égard des œuvres surrationalnelles vivantes, un courroux spontané s'empara de tous; la goutte supplémentaire avait fait déborder le verre: la marche contre le Salon fut décidée aussitôt. L'Exposition des Rebelles, montée en coup de vent, avec cette énergie unique que permet seule une authenticité fervente, suivit. Des refusés indépendants se joignirent alors aux surrationalnels.

4. M. Boulanger prétend qu'en 1950, un peintre (ou plusieurs) vint « décrocher sa toile en secouant la poussière de ses sandales ». Il a menti. Les règlements du Salon interdisent formellement de tels décrochages. Les trois acceptés qui se joignirent aux Rebelles n'ont rien décroché. (Incidentement — autre inexactitude du critique — Georges de Niverville n'a jamais été un Rebelle.)

5. M. Boulanger prétend que tous les « durs de durs » sont satisfaits du Salon du printemps de 1951. Le fait qu'aucun peintre surrationalnel n'ait envoyé de tableaux (sauf Borduas, qui a consenti à y participer, pour des raisons toutes personnelles⁶⁸) n'indique-t-il pas, cher monsieur, une certaine désapprobation?

À ce sujet, M. Boulanger a eu l'étourderie d'écrire: « Aucun tapage, ni au-dedans ni au-dehors, Claude Gauvreau lui-même semble avoir perdu ses moyens. » L'ironie du sort — justice immanente! — s'est chargée de châtier M. Boulanger. En page éditoriale du quotidien *Le Canada*, on pouvait lire, écrit subséquemment mais portant la même date que l'article de *Notre temps*, un compte rendu de M. Boulanger des « Étapes du vivant » (!!!).

67. Claude Gauvreau revient plus loin sur le cas de Borduas, qui avait tout de même une œuvre au Salon du printemps de 1951.

68. Probablement d'ordre pécuniaire.

Le reste du dossier de presse de ce Salon nous intéresse moins car, sauf Borduas, les automatistes avaient refusé en bloc d'y participer⁶⁹. Notons tout de même que, dans l'espèce de vacuum créé par l'absence des automatistes, c'est le groupe gravitant autour de Pellan qui occupa toute la place au Salon du printemps.

À vrai dire, la véritable réplique des automatistes au Salon du printemps, cette année-là, fut une petite exposition « didactique » qui aurait pu passer inaperçue, *Les étapes du vivant*.

Les étapes du vivant

Du 16 au 31 mai 1951, Mousseau organisa avec Jean LeFebure et Claude Gauvreau l'exposition *Les étapes du vivant*, au 81, rue Ontario Est, Montréal. Il s'agissait du local désaffecté d'une ancienne boucherie cascher, que les organisateurs de l'exposition durent remettre en état pour en faire une salle d'exposition. Une remarque faite par l'un des organisateurs à Rolland Boulanger confirme ce détail : « "Si vous aviez vu la place quand nous l'avons prise !" [...] La "place" avait besoin, paraît-il d'un singulier et non moins énergique nettoyage. On a dû y employer la pelle : avec trois arpents de papier d'emballage on a fini par masquer tous les trous dans les murs. En un mot, la place a été transformée en galerie éphémère ouverte au public⁷⁰. » L'exposition, qui portait en sous-titre : « des objets de la nature aux objets surrationalnel(le)s [*sic*] », montrait en plus « d'objets de la nature et de dessins d'enfants [...] des représentants du primitivisme, de l'art figuratif allant jusqu'à l'automatisme surrationalnel⁷¹ ». Notons en passant cette préoccupation surréaliste (et rare en contexte automatiste) de l'objet. Les automatistes, formés dans la tradition des arts appliqués, ne furent jamais de grands collectionneurs d'objets trouvés. Le plus inventif sous ce rapport, Mousseau préféra toujours

69. Adrien Robitaille, « Quelques révélations avec Guité, Binning, Riordon et Borduas », *Le Devoir*, 10 mai 1951, p. 6 ; Adrien Robitaille, « Les deux Salons du printemps », *Le Devoir*, 5 mai 1951, p. 7 ; Jean Dénéchaud, « Le Salon du printemps au Musée des beaux-arts », *La Presse*, 12 mai 1951, p. 63 ; Claude Gauvreau, « Six paragraphes (sur le théâtre et la peinture) », *Le Haut-parleur*, 26 mai 1951, p. 7 et 5 et « Tranches de perspective dynamique », *Le Haut-parleur*, 20 octobre 1951, p. 2 et 5, où il revient sur l'appréciation négative du Borduas par Boulanger.

70. Rolland Boulanger, « *Les étapes du vivant*, des objets de la nature aux objets surrationalnels », *Le Canada*, 19 mai 1951, p. 4.

71. Anonyme, « Exposition automatiste », *Le Canada*, 18 mai 1951, p. 3.

fabriquer lui-même ses bijoux, ses costumes et ses décors domestiques ou autres. Ni Borduas ni Leduc ne furent de grands collectionneurs d'objets. Rien de comparable à la collection de masques africains et océaniens d'un Roland Giguère, par exemple. Riopelle eut certes une prédilection pour les coqs d'église, mais on ne peut pas vraiment parler dans ce cas d'objets trouvés. Dire « volés » serait plus juste !

La liste des exposants est connue : Marcel Barbeau, Robert Blair, Jean-Louis Champeau, Cécile Depairon, Hans Eckers, Philippe Émond, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Jean LeFebure, Thérèse Mongeau, Madeleine Morin, Jean-Paul Mousseau, Serge Phénix et Jean-Paul Riopelle.

Claude Gauvreau nous a laissé une appréciation mesurée de cette exposition. Il en a marqué l'intérêt principal, qui était didactique, et aussi les limites, dues à l'absence de Borduas :

L'exposition collective, *Les étapes du vivant*, eut lieu comme celle de la rue Amherst dans un quartier populaire (rue Ontario, près de Saint-Laurent) et nous y remarquâmes la même disponibilité des gens simples⁷². (Ce sont les intellectuels petits-bourgeois rétrogrades immiscés dans le socialisme qui prétendent, pour mieux vendre leur sale salade sans saveur, que l'art d'avant-garde est inaccessible au peuple !) Cette exposition fut organisée par Mousseau, LeFebure et moi. La plupart des exposants étaient des automatistes. Par Pierre Gauvreau qui participait à la manifestation, nous avons même obtenu deux Riopelle aux empâtements d'une énormité prodigieuse⁷³. Aux *Étapes du vivant*, nous avons fait un effort pour échapper au penchant à l'hétérogénéité qui se dessinait aux Rebelles, mais il y avait quelques exposants de discipline autre qu'automatiste ; car, ainsi que son titre l'indique, cette exposition tendait à faire voir comment l'évolution plastique s'était produite, de la nature au figuratif à l'automatisme. Nous avons demandé à Borduas de participer à l'exposition et de choisir les travaux, mais il ne voulut pas. Mousseau me fit insister auprès de lui, mais ce fut en vain. Borduas souffrait, il se voyait sans doute face à de graves ennuis d'argent. Il trouvait peut-être que nos activités « tapageuses » (c'était un mot qu'il affectionnait, à mon sujet surtout) devenaient nuisibles. C'est

72. LeFebure nous a confirmé ce détail. Il se souvient d'un ouvrier disant devant les toiles : « C'est de la belle ouvrage. » Conversation de l'auteur avec LeFebure, chez Mousseau, le 6 octobre 1989.

73. Il ne s'agirait pas de grands tableaux. Ce qu'ils perdaient en étendue, ils le gagnaient en épaisseur, comme si Riopelle avait travaillé au fond d'une boîte dont il aurait ensuite enlevé les côtés.

donc Mousseau, avec son brio coutumier, qui fit l'accrochage. Nous avions invité Borduas au vernissage; il y vint. Il n'était pas de bonne humeur au début, il avait passablement tendance à nous engueuler. Il était très hostile à l'égard des deux Riopelle; il s'écria: « C'est fini, ça! » Cependant, dans une ambiance de camaraderie affectueuse et au milieu des jolies femmes, sa générosité naturelle reprit le dessus; à la fin de la soirée, il me dit: « C'est une manifestation épatante. » La critique trouva que les exemples de nos « Étapes » manquaient de richesse. Cette exposition ne fut certainement pas un échec, mais puisque Borduas n'y était pas associé, elle eut moins de retentissement que les précédentes⁷⁴.

La presse ne nous permet pas toujours de préciser la participation de chacun. Ainsi, Jean Dénéchaud s'en tint à des jugements globaux sur les exposants les plus connus. En général, il lui avait semblé que cette exposition était meilleure que la présentation des Rebelles. « L'exposition dans son ensemble, écrit-il, offre un progrès notable sur la manifestation médiocre et le manque de sérieux de l'an dernier. » Commentant ensuite chacun des exposants, il s'attarda à ceux qu'il appelait (déjà) « les aînés⁷⁵ », quitte à signaler les « nouveaux venus » en fin d'article.

Parmi les aînés, Pierre Gauvreau et Jean-Paul Mousseau possèdent des styles personnels, le premier devient plus peintre et le second demeure surtout dessinateur. Marcel Barbeau qui développe également un style bien à lui dans ce genre surrationalnel présente de la bonne aquarelle, tout comme Serge Phénix, titulaire d'un prix d'aquarelle du Salon du printemps, en 1948. Hans Eckers conserve sa texture et son coloris habituels. LeFebvre est le peintre du mouvement.

Paterson Ewen ainsi que Marcelle Ferron tiennent une place à part dans l'exposition, l'un par sa peinture impressionniste, l'autre par ses sculptures. Les toiles de Robert Blair sont empreintes d'une lumière particulière. Au nombre des nouveaux venus, Madeleine Morin brille par son coloris et son graphisme, imaginés sans aucun souci de la réalité, alors que Thérèse Mongeau porte son attention, au contraire, sur la construction des formes.

Signalons aussi parmi les nouveaux venus le primitif Jean-Louis Champeau et les semi-figuratifs Cécile Depairon et Philippe Émond.

74. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 85-86.

75. Claude Gauvreau corrigera cette classification en faisant remarquer que les « vieux surrationalnels aguerris » n'ont pas trente ans. « Les jeunes ne gravitent jamais autour des charniers. » Voir Claude Gauvreau, « Six paragraphes (sur le théâtre et la peinture) », art. cité, p. 7 et p. 5.

Jean-Paul Riopelle, qui est actuellement à Paris, a fait parvenir à l'exposition deux petites choses bien représentatives de sa manière⁷⁶.

C'était prêter bien de la bonté à Riopelle, on l'a vu. Les « petites choses » appartenaient à Pierre Gauvreau, qui les avait prêtées pour l'occasion.

Rolland Boulanger est tout de même plus explicite sur la participation de ceux qu'il appelle « les champions du groupe », sur Riopelle en particulier :

Gauvreau, Barbeau et Riopelle sont sûrement les champions du groupe exposant pour l'éclat et la poésie des harmonies. Riopelle a envoyé de petites choses traitées dans le même esprit que ses autres exposées à la Galerie Creuze à Paris, l'automne dernier. Il y exposait en même temps que le peintre Charchoune, un personnage assez extraordinaire⁷⁷. Les « choses » surrationalnelles de Riopelle font songer à un chantier de couleurs en rubans pressés hors du tube sur le panneau. Nous avons fait un pacte, Riopelle et moi, lorsque je le quittai la veille de mon départ : il m'avait prié de ne rien dire sur son art pour l'instant, ne sachant trop lui-même comment qualifier ses expériences actuelles ; j'ai tenu parole, et comme les deux envois de lui au « 81 »⁷⁸ sont dans le même esprit, je n'en dirai rien encore, si ce n'est qu'ils sont un témoignage plus humain que pictural et que ces expériences avec la couleur ne doivent pas être jugées en prenant pour base d'appréciation les données d'une esthétique « traditionaliste ».

Il en est de même pour les encres de Barbeau dont j'ai parlé, il y a peu de temps. Quant à Gauvreau, à mon sens le plus surréaliste du groupe — je ne parle pas de Borduas qui n'expose pas — ses « cristallographies » qui surgissent inquiétantes d'atmosphères troubles et floues sont autant de défis à l'habituelle apathie du public.

Boulanger passait vite ensuite sur « les autres », sauf Mousseau et Paterson Ewen.

Gauvreau a des dessins trop chargés pour dériver des fantaisies de Paul Klee ; mais ceux de ce dernier, si on les connaît, donneront une vague

76. Jean Dénéchaud, « L'ouverture prochaine du Centre d'art de Sainte-Adèle », *La Presse*, 19 mai 1951, p. 63. Malgré son titre, cette chronique comporte un paragraphe sur l'exposition *Les étapes du vivant*.

77. Nous avons signalé plus haut cette exposition conjointe de Riopelle et de Charchoune chez Creuze à Paris, à l'automne 1950, qui autrement ne semble pas avoir laissé de traces.

78. C'est l'adresse de la rue Ontario où se tint l'exposition *Les étapes du vivant*.

idée de la veine que cherche à exploiter Mousseau depuis l'an dernier. Quant à sa grande toile, ce n'est pas une merveille de Mousseau; on a vu mieux déjà.

Ce qu'il y a de moins surréaliste dans cette exposition — ce qui par contre reste assez expressionniste d'interprétation (expressionnisme à la Munch) —, c'est le groupe d'envois de Pat Ewen: un enfant perdu comme Zadorozny, l'an dernier, lors de la « grande manifestation des refusés » du jury 2 du Salon du printemps⁷⁹.

Adrien Robitaille donna une fois de plus la mesure de son incompréhension en comparant les œuvres automatistes aux taches du « test de Rorschach » et qualifia de « barbouillages » les œuvres de six⁸⁰ sur quinze des exposants où il n'a décelé « aucun essai de fouiller la recherche des couleurs et des lignes ».

Était-ce la première fois que l'on comparait explicitement les œuvres automatistes aux taches du test du médecin suisse Hermann Rorschach (1884-1922)? Claude Gauvreau est revenu sur cette analogie, mais dans un autre contexte puisqu'il s'agissait de répondre à l'objection des plasticiens qui arguaient du caractère non-figuratif des œuvres automatistes parce que chacun pouvait projeter dans leurs formes des contenus figuratifs:

Sans doute on ne peut empêcher les spectateurs de se servir des tableaux « automatistes » comme des taches du test de Rorschach et d'y voir toutes sortes de rappels du monde extérieur mais on ne peut nier équitablement que de semblables interprétations sont subjectives⁸¹.

Quoi qu'il en soit et pour en revenir à Adrien Robitaille, après avoir condamné entre autres les œuvres de Mousseau et de Ferron comme d'ignobles barbouillages, il retenait celles de Robert Blair, Pierre Gauvreau, Madeleine Morin, Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle, Serge Phénix et LeFebure dont il admirait le « beau coloris ». On ne comprend pas bien ses critères. Certes, son cœur allait à Pat Ewen, encore figuratif à l'époque, qui lui « paraît sur la bonne voie », avec sa « manière très fortement impressionniste ». Il était difficile de faire une plus mauvaise prédiction. Il aimait aussi Cécile Depairon, dont le travail lui rappelait

79. Rolland Boulanger, « *Les étapes du vivant, des objets de la nature aux objets surrationalnels* », art. cité, p. 4.

80. Champeau, Eckers, Émond, Ferron, Mongeau et Mousseau.

81. Claude Gauvreau, « *L'épopée automatiste...* », art. cité, p. 56-57.

celui d'Eveleigh. S'il nommait tout de même les autres, c'est qu'il était persuadé que leur style non-figuratif actuel n'était qu'une passade et que, comme ces garçons-là avaient du talent, ils « n'en resteront pas là et sauront continuer de nous montrer qu'on ne doit pas les confondre avec les fumistes⁸² ».

Claude Gauvreau, qui en était à ses dernières collaborations avec *Le Haut-parleur*, n'avait pas pu y commenter en détail l'exposition *Les étapes du vivant*, mais il en profita pour annoncer l'ouverture prochaine d'une « centrale surrationalnelle » à la place Christin, autrement dit chez Mousseau :

La soif libératrice est telle chez un nombre si extraordinaire de personnes, qu'une Centrale surrationalnelle fonctionnera dès l'automne prochain. Mousseau a décidé de concrétiser définitivement ce projet, qui flotte dans les espaces depuis des années. On ne saurait exagérer la gravité conséquente d'une semblable entreprise. C'est tout probablement au milieu des décors suggestifs de la place Christin que la Centrale sera située⁸³.

En réalité, ce projet était déjà traduit dans les faits, la place Christin étant devenue le centre de réunion du groupe et de tous ceux qui de près ou de loin s'intéressaient au mouvement automatiste. Mais, comme son homologue parisien, la « centrale surrationalnelle » de Montréal ne fit pas long feu.

Marcel et Suzanne Barbeau

En 1951, les Barbeau, qui, on s'en souvient, s'étaient installés à Saint-Hilaire après l'aventure de la ferme avec les Mousseau et les Legault, déménagèrent à Saint-Mathias, un village voisin⁸⁴. Virent-ils davantage Borduas durant cette période ? On sait que c'est durant l'été 1951, au retour d'un voyage à Toronto, que Borduas découvrit que sa femme et ses enfants l'avaient abandonné. Lorsqu'il rentra chez lui, non seulement la maison était vide, mais même les meubles avaient disparu. Barbeau se souvient de l'avoir visité à ce moment. Borduas mettra l'automne à se

82. Adrien Robitaille, « Formes et couleurs. Les étapes de l'art vivant — Le Salon de la critique — La collection Aeply », *Le Devoir*, 25 mai 1951, p. 6.

83. Claude Gauvreau, « Six paragraphes (sur le théâtre et la peinture) », art cité, p. 7 et p. 5.

84. Voir Ninon Gauthier et Carole Gagnon, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, p. 218.

remettre du choc de l'événement. Au plus bas de la courbe, il avait même songé au suicide. Il n'avait pas la tête à recevoir des gens. Il préféra ensuite la solitude et Barbeau ne put le voir davantage.

En juin, Barbeau avait une exposition au Foyer de l'art et du livre, situé au 445, rue Sussex, à Ottawa⁸⁵. La présentation de Barbeau fut commentée par la presse locale. Un compte rendu paru le 8 juin 1951 dans *The Journal* d'Ottawa permet au moins de se donner une idée générale du contenu de l'exposition :

Marcel Barbeau, artiste montréalais et élève de Paul-Émile Borduas, expose des encres et des lavis au Foyer de l'art et du livre, au 445, rue Sussex. M. Barbeau est un innovateur et fait partie de ce groupe d'artistes qui refuse, comme il dit, de s'aligner à l'échelle des valeurs sentimentales qui a cours présentement dans sa province. Il a déjà exposé à la Galerie du Luxembourg et à Prague.

L'artiste explique lui-même qu'il n'a suivi aucun mode conventionnel, mais obéit à une compulsion interne. Il appartient au « mouvement surrationnel ».

En plus d'être un artiste hautement original, M. Barbeau fait du dessin de meubles.

Quelques-unes de ses abstractions évoquent des « bouleversements pré-historiques », sa façon de concevoir la formation de l'univers. Plusieurs considéreront ses travaux comme purement décoratifs. Ils ne manquent certainement pas de qualités, tant en composition qu'en couleur.

Très bien présentés, ces petits tableaux forment un arrangement kaléidoscopique de couleurs. Les nouveaux courants en art suscitent toujours l'intérêt et sans aucun doute le travail de cet artiste montréalais vaut la peine d'être suivi et apprécié⁸⁶.

En septembre 1951, Barbeau se rendit à New York avec une dizaine d'aquarelles sous le bras. C'était l'époque où il y avait encore moyen de se présenter, même complètement inconnu, dans une galerie de New York avec quelques travaux et de se voir offrir une exposition. Emballé par

85. Laurier Lacroix, « Chronologie des événements reliés au mouvement automatiste 1942-1955 », dans coll., *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre-14 novembre 1971 et Montréal, Musée d'art contemporain, du 2 décembre au 16 janvier 1972, Musée d'art contemporain, Montréal, 1972, p. 44.

86. Anonyme, « Drawings Shown By Montreal Artist Follow New Trend », *The Journal*, Ottawa, 8 juin 1951.

l'accueil qu'on lui fit un peu partout, il envoyait le 13 septembre une carte postale à Borduas (illustrée d'un Chirico du Musée d'art moderne⁸⁷).

Cher monsieur Borduas, suis actuellement à New York. 1^{re} journée éreintante; 2^e épatante. Entrevue avec Durlacher cet après-midi. Passe-doit demain. J'ai de grands espoirs.

Il y avait une Durlacher Gallery à New York à ce moment, qui exposait à l'occasion des surréalistes, comme l'émigré d'origine suisse Kurt Seligman ou le jeune peintre espagnol Esteban Frances. Durant la guerre, cette galerie était dirigée par Kirk Askew⁸⁸. Il ne semble pas que l'entrevue de Barbeau à la Durlacher Gallery ait donné grand-chose, cependant. On sait par ailleurs que c'est chez Gisèle Passedoit que Borduas aura sa première exposition particulière à New York, au tout début de 1954. Comme ce fut la première fois qu'elle exposa un peintre abstrait, on peut penser qu'elle ne retint pas non plus les propositions de Barbeau. Barbeau ne rencontra pas beaucoup de peintres au cours de ce voyage, sauf Kline, au Cedar Bar, et Jack Arnold.

Claude Gauvreau avait revu Barbeau à son retour de New York. On était très prévenu sur le milieu new-yorkais au sein du groupe. Aussi, il ne fait pas de doute que Claude Gauvreau, qui rapporta ce fait, reflétait moins les impressions de Barbeau que ses propres préjugés sur le milieu américain :

Barbeau arrive d'un petit voyage à New York.

Sans doute, dans la métropole étasunienne, le nombre de personnes attirées par les arts (pour une raison ou pour une autre) est fabuleusement élevé; la soif du profit, par exemple, égare dans ce domaine une proportion considérable d'abrutis prétentieux et ignorants. Ainsi, Barbeau a rencontré un directeur de galerie qui aimait beaucoup les encres du peintre « parce que tous les éléments sont en surface » ; bien sûr, il est flagrant, pour le plus primaire des observateurs, que les objets peints par Barbeau s'épanouissent toujours dans un espace interplanétaire.

Le peintre montréalais (qui habite maintenant Saint-Mathias de Rouville) a établi à New York d'heureux contacts. Une exposition est probable⁸⁹.

87. Giorgio de Chirico, *Les jouets d'un prince (Mauvais génie d'un roi)*, 1914-8, huile sur toile, 26 po x 19 1/4 po; Coll.: MOMA, New York.

88. Mentionnée, par exemple, dans Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginnings of the New York School*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1995, p. 180, 277, 310 et 357.

89. Claude Gauvreau, « Tranches de perspective dynamique », art. cité, p. 2 et 5.

Nous serions moins sûr que Claude Gauvreau de l'incompétence de ce propriétaire de galerie (K. Askew?) qui avait adopté — peut-être à tort — une lecture greenbergienne des encres de Barbeau. Chose certaine, Barbeau sortira bientôt de cet « espace interplanétaire » et adoptera la « flatness » que généreusement ce propriétaire de galerie lui reconnaissait déjà. Comment imaginer que les collectionneurs new-yorkais aient tous été une bande d'« abrutis prétentieux et ignorants » ? Quoi qu'il en soit, ce « petit voyage » de Barbeau à New York devait porter fruit, comme nous le verrons.

Réplique de Marcel Barbeau à Rémi-Paul Forgues

En août 1951, Rémi-Paul Forgues publiait, dans la revue *Place publique*, un article critique intitulé « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire⁹⁰ ». En promettant de lui en faire parvenir une copie dès sa parution, l'auteur sentit le besoin de se justifier auprès de Borduas :

[...] je vous enverrai bientôt un exemplaire de la revue *Place publique* dans laquelle paraîtra un article sur vos œuvres et celles de votre école, que j'ai intitulé : « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire ». Pour la sévérité que je me suis permis dans cet ouvrage ou ailleurs, je veux que ma lettre soit à l'usage de vos élèves (car je vous sais au-dessus de ces choses) ma défense.

Il avait raison de se méfier de la réaction des « élèves » ! C'est en effet dans cet article que, reprenant une idée défendue dans son article du *Canada* le 13 avril de l'année précédente à l'occasion de la querelle des deux frères Gauvreau, il revenait sur cette idée qu'au sein du groupe automatiste il fallait distinguer entre deux factions, l'une plus intéressée à la création artistique, l'autre à l'action sociale. La « fessée » de Claude Gauvreau n'avait donc pas porté grand fruit. Selon Forgues, cette dissension au sein du groupe remonterait au lendemain même de la seconde exposition collective du groupe, chez M^{me} Gauvreau.

Après cette exposition, le groupe nous donna le douloureux spectacle d'une désagrégation complète. *Refus global*, que Borduas écrivit vers cette époque, fut le prétexte de dissensions qui n'ont fait que s'accroître. Aujourd'hui nous distinguons deux tendances au sein de ce mouvement.

90. N° 2, p. 23-27.

D'une part, toujours d'après Rémi-Paul Forgues, il y aurait eu Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, qui seraient restés fidèles à l'idée de l'automatisme comme un moyen d'explorer le monde intérieur. D'autre part, il y aurait eu « le groupe dit automatiste », dans lequel il faudrait mettre Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Serge Phénix, Marcelle Ferron et leur maître Borduas. Pour ces derniers, poursuit Forgues, l'automatisme est plutôt « le symbole d'une réalité, ce qui les amène à exploiter les nouvelles découvertes sur le plan de la pensée et de l'organisation du monde ». Cette dernière formulation n'est pas très claire, mais il est hors de doute que Forgues visait l'action sociopolitique de la bande qui se réunissait place Christin chez Mousseau. Il est en effet tout de suite après question de « transposer sur le plan social » les intuitions esthétiques de l'automatisme et de l'espoir en l'avènement d'un « nouvel égrégoré ». Mousseau est spécialement malmené dans cet article :

Tous ceux qui ont visité l'Exposition des Rebelles, tous ceux qui ont vu les tableaux que Mousseau a exposés depuis deux ans ont pu constater avec quelle faiblesse leur désir d'une vie nouvelle s'exprime.

Barbeau, dont il disait admirer les œuvres anciennes, n'était guère mieux traité :

[...] l'enthousiasme scolaire avec lequel on accueille maintenant la moindre croûte surrationnelle d'un Barbeau, d'un Mousseau, parce qu'ils se sont fait une place dans certains groupes subversifs, nous dégoûte.

Pour Forgues, le manque de formation scolaire de Mousseau et de Barbeau, contrairement à ce que nous trouverions chez Borduas, Riopelle, Pierre Gauvreau et Leduc, expliquerait que, au-delà de quelques belles œuvres de jeunesse, il n'y aurait eu que des échecs. Leur erreur aurait été de croire que l'on peut « s'éloigner de la figuration et compter, avant même d'avoir étudié, sur les ressources de son monde intérieur ».

Ray Ellenwood a avancé que c'est à ce texte que Forgues faisait allusion dans une lettre du 12 décembre 1949 dont il déclarait alors avoir dû interrompre la rédaction à cause de la mort de son frère⁹¹. S'il avait raison, il faudrait imaginer que ce texte, commencé en 1949, donc avant les Rebelles, fut repris plus tard pour y ajouter l'allusion aux Rebelles et donc l'analyser dans deux contextes différents : celui de 1949, et celui de 1951, après les Rebelles et surtout après l'implication de Forgues dans la

91. Ray Ellenwood, *Eggregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 224.

querelle des frères Gauvreau. Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de suivre Ellenwood là-dessus. L'« article » dont il est question dans la lettre du 12 décembre 1949 portait sur Borduas seulement. Forgues parlait de « l'article que je vous ai consacré ». Il en avait fait parvenir une copie à Borduas, qui l'avait conservée⁹². Il aurait aimé voir Borduas utiliser cet « article » comme préface à l'une de ses expositions. On finira par le publier dans *La Barre du jour* sous le titre de « Rêve éveillé⁹³ », alors qu'il portait le titre de « Borduas » dans l'original conservé par lui. « À propos des peintres de l'École de Saint-Hilaire » est donc postérieur de deux ans à ce texte. Entre les deux, il y a eu les Rebelles et la querelle des frères Gauvreau. C'est cela qu'il faut avoir en tête pour comprendre le véritable contexte de ce nouveau texte de Rémi-Paul Forgues.

Nul doute que Claude Gauvreau lui aurait répondu une fois de plus s'il l'avait pu. C'est Marcel Barbeau qui s'en chargea dans le numéro suivant de la même revue. Il commençait tout d'abord par rejeter énergiquement l'idée que, étant associé par Forgues au second groupe, il chercherait dans l'automatisme une sorte d'ersatz religieux et de débouché à un supposé besoin d'action sociale. Pareille préoccupation, affirmait-il, est « à l'extrémité totale de mes sentiments ». Son attitude à l'occasion de l'affaire Roussil à la Place des artistes le démontrera, comme nous le verrons, de manière éclatante.

Barbeau dénonçait ensuite l'éloge indirect fait par Forgues des méthodes d'enseignement des Beaux-Arts. Certes, les œuvres anciennes, « que nous avons longuement étudiées du reste avec un maître exceptionnel », écrivait Barbeau — il faisait allusion au cours de documentation de Borduas à l'École du meuble —, doivent être assimilées. Mais elles ne sauraient être répétées. Pour être valable, une œuvre doit naître « du besoin et du désir personnel que le peintre pourra puiser uniquement dans son monde intérieur ».

Surtout, il refusait l'interprétation que Forgues faisait de l'évolution du mouvement. Loin d'y voir une division en factions dès le lendemain de la seconde exposition du groupe chez M^{me} Gauvreau, Barbeau voyait dans l'effort de chacun de présenter sa production personnelle comme un développement « normal » de tout mouvement qui a été l'occasion d'un ressourcement aussi profond que l'automatisme. Ne va-t-il pas de soi, demandait-il, qu'après « avoir bu ensemble à une source universelle, et

92. MACM, Archives Borduas, dossier 126.

93. Rémi-Paul Forgues, « Rêve éveillé », *La Barre du Jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 277-278.

s'être repu de la vérité qui est le plus proprement sienne, chacun se retire en lui pour la laisser mûrir et la faire ensuite éclater à tous les yeux? »

Pour ce qui est de celles de ses œuvres que Forgues prétendait admirer, il lui annonçait qu'il les avait toutes « réduites en cendres et poussières⁹⁴ » et l'invitait plutôt à venir voir ses dernières toiles⁹⁵.

Une nouvelle réplique de Forgues fut annoncée, mais elle ne parut jamais. On imagine qu'elle aurait pu se développer dans le sens de celle donnée par anticipation à Borduas, pour sa « défense », et qu'il lui demandait de communiquer à ses élèves :

[...] on pense trop gratuitement et trop universellement que les mobiles de mes critiques sont souvent personnels. Je me flatte au contraire de n'être d'aucun groupe ; si pour mille et une choses je me trouve terriblement humain et petit lorsqu'il s'agit de certaines réalités qui m'ont toujours broyé comme des maîtresses barbares, je ne suis d'aucune époque, d'aucun monde, et sans humanité. Lorsque Riopelle avait son atelier chez moi rue University, j'avais dit en plaisantant à mes copains (mais j'étais au fond très sérieux) que je rêvais de me dissocier dans certains tableaux. J'ai l'impression que mon rêve s'est réalisé, et je crois que je ne conserve entre mes tableaux un équilibre plus grand que dans les actes les plus naturels ou les plus fulgurants de la vie⁹⁶.

À notre connaissance, la production picturale de Rémi-Paul Forgues est entièrement perdue. Elle aurait eu l'immense intérêt de refléter directement l'enseignement privé de Borduas et une dimension de la personnalité de cet étrange personnage.

Mousseau à Sainte-Adèle

Il n'y avait pas que les Barbeau à se débattre dans des difficultés financières. Les Mousseau n'étaient guère mieux partagés. Mousseau n'arrivait pas plus que Barbeau à vivre de son art. Le 7 avril 1951, Claude Gauvreau déplorait son absence à une exposition de dessins au Musée des beaux-arts de Montréal :

94. Il s'agissait des œuvres faites à l'époque où il partageait avec Forgues l'atelier de la rue University, qui, on l'a vu, avaient été rejetées par Borduas et que, pour cette raison, Barbeau avait détruites.

95. Marcel Barbeau, « Réponse à Rémi-Paul Forgues », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 40-41.

96. Lettre de Rémi-Paul Forgues à Borduas, datée de Montréal, le 7 juillet 1951. MACM, Archives Borduas, dossier 126. C'est aussi la dernière lettre de Forgues à Borduas.

Récemment, au Musée des beaux-arts, une exposition des « dessinateurs contemporains d'avant-garde » était montrée au public. Cette exposition d'artistes canadiens, fâcheusement, ne souffrait à peu près aucun de nos manieurs d'encre vraiment significatifs. Par exemple, Mousseau, que les observateurs désintéressés considèrent depuis longtemps comme l'un de nos compositeurs de dessins les plus originaux, n'était représenté par aucun objet. Cependant, Dumouchel y exposait quelques compositions directement influencées par Mousseau. On sait depuis longtemps que les mamours officiels ne sont pas pour les inventeurs, mais pour les affineurs⁹⁷.

Dumouchel, qui avait signé le manifeste *Prisme d'yeux*, n'était pas bien vu dans le camp des automatistes. Une influence de Mousseau sur Dumouchel? Peut-être, mais ce n'est pas ce qui importe ici. Se confirmait, à cette exposition, sur laquelle nous ne savons pas grand-chose, l'attitude déjà prise au Salon du printemps et qui avait provoqué la manifestation des Rebelles. On se méfiait des automatistes et on les écartait des expositions officielles.

Les Mousseau avaient donc réintégré la place Christin après leur retour de la ferme, mais les conditions d'existence n'y étaient pas des plus salubres. Entre-temps, il y avait eu la naissance de Katherine. La santé du jeune couple fut bientôt en péril. Il fallait partir et trouver un endroit plus convenable. C'est alors que l'offre du père de Robert Millet, un journaliste qui habitait Sainte-Adèle, parut trop bonne pour être refusée. Il avait besoin d'aide et était prêt à les nourrir et les loger. Ils s'installèrent donc à Sainte-Adèle⁹⁸, laissant la place Christin à Marcel Harvey⁹⁹. Au début, tout parut aller pour le mieux. « Il nous servait du chocolat, pensez donc; quelque chose que nous ne mangions pas souvent à l'époque! » Mais au bout d'un mois et demi, les choses se gâtèrent. Millet se révéla quelque

97. Claude Gauvreau, « Douze articles », art. cité, p. 5.

98. Les Mousseau y étaient déjà en décembre 1951, puisque, à cette date, Claude Gauvreau indique dans « Au-delà de l'immondice jésuitique — André Goulet, dit Goulo », art. cité, p. 6, que « présentement, c'est Marcel Harvey qui habite ce local ».

99. C'est ce Marcel Harvey qui avait vendu un revolver à Mousseau. Harvey, qui devint le gérant d'une maison de vins dans l'ouest de la ville, s'était procuré ce revolver sur la rue Saint-Laurent. Mousseau le lui avait acheté pour dix dollars « parce que je trouvais que c'était un bel objet. Je ne l'ai jamais utilisé! Je voulais le faire vérifier par un armurier, non sans beaucoup hésiter là-dessus. On m'aurait rapporté tout de suite à la police et nous étions surveillés. Après tout, nous étions des "automatistes", des "communistes"... Je ne l'ai plus. Un jour je l'ai prêté à un comédien de *L'Amphytrion* qui en avait besoin pour une pièce de Pirandello, *Un imbécile*, je crois, c'est le titre de la pièce. Et je ne l'ai jamais revu ».

peu mégalomane. Il croyait avoir besoin des services d'un « *butler* » (Mousseau) et d'une « bonne » (Dyne). Il se prenait pour un « baron », exigeait de Dyne qu'elle mette la table, se voilant la face avec ostentation quand Dyne devait changer les couches du bébé. Las des idées de grandeur de leur patron, le jeune couple, un bon soir, sans tambour ni trompette, partit à l'anglaise.

Claude Gauvreau a fait allusion à cette histoire dans un article. Mais il donne un tout autre son de cloche sur la personnalité du journaliste. Il doit refléter le début de l'expérience.

Handicapé depuis assez longtemps par des difficultés économiques, Mousseau ne pouvait plus donner la mesure de son énergie inventive. Or, aujourd'hui, une résurrection vigoureuse est en perspective !

Le journaliste Millet, qui écrit dans presque toutes les feuilles de Montréal, a offert au peintre l'opportunité d'habiter avec lui à Sainte-Adèle (au lac Millette). Mousseau, sa femme Dyne, leur fille Katherine, partageant la maison du journaliste au cœur d'or et au tempérament souriant.

Comme prétexte à son geste généreux, Millet a prétendu qu'il avait besoin de quelqu'un « pour l'écouter bavarder ». Avec pour seule charge d'entretenir l'habitation, le peintre et sa famille seront nourris abondamment et le Mousse aura le loisir et l'argent de poche indispensables pour produire à satiété.

Déjà, le style puissant de Mousseau réapparaît dans sa limpidité d'antan¹⁰⁰.

Comme nous l'avons dit, les choses tournèrent mal finalement et les Mousseau quittèrent Millet.

Entre-temps, Paterson Ewen, qui travaillait pour le frère de Françoise Sullivan et qui commençait à en avoir assez de ce genre de boulot, avait offert à Mousseau d'entretenir à sa place une dizaine de camps que le frère en question possédait à Sainte-Adèle. Il s'agissait de réparer ce qu'il y avait à réparer, de veiller à la propreté des terrains et de peindre s'il y avait lieu. Ces camps étaient chauffés à l'aide de brûleurs à l'huile et il arrivait que des campeurs maladroits ne sachant pas bien s'en servir provoquent un boucanage terrible qui salissait de suie tous les murs. Il fallait nettoyer le dégât. Mousseau se souvient que certains laissaient les cuisines dans un état lamentable. Il y avait donc beaucoup à faire pour garder ces lieux en état. Cet environnement valait mieux que le précédent.

100. Claude Gauvreau, « Tranches de perspective dynamique », art. cité, p. 25.

Leur maison, située sur le 10^e rang, nous a été décrite par ses amis Claude et Mariette Vermette comme une cabane « toute croche », couverte de ce que nos bûcherons appellent de la lichette, c'est-à-dire ces retailles portant l'écorce après que l'on a débité des pièces à section carrée dans un tronc d'arbre. Cela ne devait pas être très chaud l'hiver ! Mousseau en parlait comme d'une maison hors de l'ordinaire, avec un solarium à l'ouest. Le jeune couple put survivre pour une autre période. J'ai mentionné les Vermette. Ils habitaient aussi Sainte-Adèle à ce moment et Mousseau, Dyne et la petite Katherine les visitaient de temps à autre.

Il ne semble pas que Mousseau ait beaucoup peint ou dessiné durant cette période. Au dire de Claude Vermette, la fabrication des bonbons clairs l'occupait plus que la peinture en ces temps difficiles où il n'arrivait pas à survivre financièrement. C'était une occupation qui monopolisait traditionnellement sa famille en novembre, à la veille des Fêtes. Dyne se souvient d'avoir enveloppé des milliers de ces bonbons. Gilbert Guilbault, frère de Dyne, et Gilles Groulx étaient venus les aider. Ce dernier fut victime d'un accident. Il laissa tomber sur un chauffe-eau un gallon de naphte qui prit feu. Il tomba dans le feu, eut les jambes brûlées, sa peau étant restée collée à son pantalon. « Nous le conduisîmes à l'hôpital de Saint-Jérôme, nous raconta Mousseau. Il mit beaucoup de temps à se remettre de ses blessures. »

Mousseau perdit beaucoup de tableaux dans cet incendie, en particulier le grand tableau qui avait été exposé aux Rebelles.

On disposait d'une jeep pour enlever la neige. On s'en servait en fin de semaine pour venir à Montréal — « On gelait là-dedans ; car c'était ouvert à tout vent et il n'y avait pas de chaufferette » — et aller voir les films au ciné-club de l'Université de Montréal. On revenait le même soir.

PARIS

Fernand et Thérèse Leduc

Nous l'avons vu, Fernand Leduc était revenu passablement déçu de son voyage à Montréal. Aussi bien, entre le 23 octobre 1950, moment où il annonce à Borduas son arrivée à Montréal, et le 6 mars 1952, date où leur correspondance reprend, les *Écrits* de Leduc ne comportent aucune lettre à Borduas. C'est Thérèse Leduc qui, le 11 janvier 1952, reprit l'initiative des contacts avec Borduas, qui lui répondit le 17 février. Et le

6 mars, Fernand écrivit finalement à Borduas après un silence de dix-sept mois. C'est dire aussi que la précieuse source que constituent toujours les lettres de Leduc pour reconstituer les événements est tarie pour cette période. On ne peut se faire une idée de ce qui s'est passé que par des documents rétrospectifs.

Quand on sait l'importance que Leduc accordait à Raymond Abellio, une rencontre de ce penseur ne pouvait être que l'événement marquant du printemps 1951. Les Leduc s'étaient rendus en Suisse pour faire sa connaissance :

Nous sommes allés le voir en Suisse, oui. Il nous a accueillis, il nous a hébergés. Je lui avais apporté des gouaches, je crois. On a discuté. [...] C'était un homme extrêmement simple. Vous savez, on se fait toujours des idées quand on va rencontrer un auteur, un artiste... Lorsque nous sommes arrivés en Suisse, on l'a trouvé dans sa pension, à table, autour de sa soupe ou de je ne sais trop quoi. C'est quelqu'un qui était de constitution fragile, mais sa pensée fonctionnait tout le temps. Il avait un petit accent de Toulouse, avec le verbe très saccadé, parlant beaucoup, assez volubile. Toujours pris dans sa pensée, dans ses idées, et en même temps extrêmement attentif à l'autre, posant des questions. Très affable¹⁰¹ ... »

Thérèse Leduc en fit l'un des sujets principaux de sa lettre à Borduas :

C'est un homme extrêmement dynamique et jeune. Vous seriez sans doute étonné, mais ce qui m'a le plus impressionné chez lui, c'est l'impossibilité dans laquelle il vous met d'aucune tricherie et aussi sa bonté, c'est vraiment le premier contact que nous ayons ici. Mais vous savez qu'il est en Suisse et que la Suisse c'est bien loin, et il est sans doute écrit que nous devons faire notre petit bonhomme de chemin tout seuls¹⁰².

L'autre événement de 1951 qu'il importe de signaler à propos des Leduc se situe à l'automne. Ils quittèrent Clamart, où Fernand avait son atelier depuis 1948, et s'installèrent à Paris, 70, rue de Babylone, dans le VII^e arrondissement, « près du cinéma La Pagode, dans le quartier des couvents et des grands jardins silencieux¹⁰³ ». Comme il s'en expliquait à Borduas, Leduc ne fut pas complètement heureux de cet arrangement :

101. Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivis de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 64-65.

102. André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 268, n. 284.

103. Jean-Pierre Duquette, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 70.

Il faut vous dire que notre ciel s'est par moments passablement obscurci. Notre combat nous a valu d'habiter Paris, ce qui n'est qu'une demi-victoire, car je suis toujours sans atelier. La lutte continue donc en ce sens. Combien dissolvante et cependant nécessaire, la dépense d'énergie sur le plan social! Des mois sans peindre... je sens parfois la furie monter en moi¹⁰⁴.

La seule lueur dans ces mois difficiles, en plus de la rencontre avec Abellio, s'il faut en croire Thérèse, est la découverte du théâtre de Michel de Ghelderode, cet auteur dramatique belge qui fit scandale à Paris. Elle écrit à Borduas :

Connaissez-vous Michel de Ghelderode? Si je commence à vous parler de lui je n'ai pas fini... Il est dramaturge, et ses pièces sont si à l'opposé de la morale courante qu'elles ont toutes été sifflées et jugées scandaleuses, mais ce n'est pas par ce côté scandale qu'elles m'attachent (non c'est fini ça), c'est le côté amour et souffrance... je ne sais pas si je m'exprime bien¹⁰⁵.

Michel de Ghelderode? Une comète dans le ciel littéraire français d'après-guerre. Il n'est pas beaucoup question de lui par la suite. Nous ignorons pourquoi il fit tant scandale. Si l'on en juge par la lettre de Thérèse qui le cite, il avait des idées plutôt sexistes sur les femmes :

[...] au reproche qu'on lui faisait de dédaigner la femme dans son œuvre, il répond : « Nous sommes quelques-uns à croire au rôle primordial de la femme. La femme est tellurique, l'homme est aventurier. La femme n'est pas seulement mère, bien que ce rôle soit très important et très beau, mais elle est ordonnatrice. Lorsque après avoir parcouru les mondes j'arrivai dans une petite chambre, ce fut elle qui mit de l'ordre autour de moi. Elle me permit d'écrire car sans l'ordre on ne peut rien. »

Voilà qui simplifie les choses! À l'homme les aventures autour du monde. À la femme la tâche de mettre de l'ordre dans la petite chambre de monsieur... pour lui permettre d'écrire en plus! Avouons-le franchement, cette fascination des Leduc pour des pensées d'« ordre » et de « hiérarchie » nous laisse mal à l'aise. Avec Ghelderode, on ne s'éloignait pas d'Abellio, mais on ne se rapprochait guère de Borduas.

104. Fernand Leduc à Borduas, Paris, « 6-7 mars » 1952, dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 135.

105. Dans André Beaudet, *ouvr. cité*, p. 268.

Riopelle au Studio Paul Facchetti

Autant l'étoile de Leduc à Paris pâlit peu à peu, autant celle de Riopelle se mit à briller. Du 10 au 30 novembre 1951, Riopelle était avec Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu et Serpan, l'un des six peintres choisis par Tapié pour faire partie de l'exposition *Signifiants de l'informel* au Studio Paul Facchetti, ainsi appelé parce qu'il s'agissait d'un studio de photographe, situé 17, rue de Lille, Paris VII^e. Il ne s'agissait pas d'une galerie établie depuis longtemps. Mathieu a raconté qu'il connaissait Facchetti depuis 1948, alors qu'il exerçait exclusivement le métier de photographe sur la rue Saint-Jacques. Quand il déménagea rue de Lille, Mathieu l'aurait fortement encouragé à ouvrir une galerie d'art, ce qu'il fit à partir d'octobre 1951. Mathieu lui avait présenté Michel Tapié, qui venait de quitter la Galerie Drouin, et cette exposition était donc la première exposition organisée par Tapié chez Facchetti, d'ailleurs avec des artistes qui avaient déjà exposé chez Drouin.

Mathieu en aura contre le titre de l'exposition, y voyant la « preuve du plus lucide machiévélisme » de la part de Tapié, qui aurait cherché par tous les moyens à brouiller la distinction entre le figuratif et le non-figuratif. Pour Mathieu, l'expression « signifiants de l'informel » était « en soi un non-sens », l'informel étant par définition le non-signifiant. Elle ne pouvait faire du sens qu'à la condition de comprendre l'« informel », comme « le non encore formalisé » ou le « non encore structuré », « l'informalisé étant le champ par excellence de l'aventure et de toutes les latences ». Il est extrêmement significatif que, pour Mathieu, « l'aventure de l'art est celle de la structuration de l'informalisé¹⁰⁶ ». Il ne semble pas avoir envisagé la possibilité d'une entreprise de déstructuration et de mise en question de la forme comme celle dont témoignaient, à des titres divers, les peintres réunis par Tapié. Quand Fautrier écrasait, voire effaçait la forme, que Dubuffet la dénonçait comme le dernier refuge de la culture et Michaux en expérimentait la dissolution sous la mescaline, ils ne cherchaient pas à échapper à l'« informalisé ». Au contraire, ils y tendaient comme à la couche la moins déterminée du mental. Riopelle et Serpan y atteignaient plus directement, par la prolifération de la forme devenue texture. Même Mathieu, en vidant ses signes de tout « contenu signifiant littéral », pouvait être perçu comme un tenant de l'art informel. Il paraît

106. Georges Mathieu, « Esquisse d'une embryologie des signes », 1951, dans *De la révolte à la renaissance*, ouvr. cité, p. 175 et 177.

qu'il n'y tenait pas, préférant parler de « signifiante directe », d'une écriture « devançant sa propre valeur fondamentale », avouant que la remarque de Malraux, s'écriant devant ses toiles chez René Drouin : « Enfin un calligraphe occidental », l'avait flatté¹⁰⁷. On comprend dès lors l'incompatibilité qui se dessina peu à peu entre la peinture de Mathieu qui, sous l'influence de la théorie de la Gestalt en vint à détacher ses signes sur des fonds uniformes, et celle de Riopelle qui cherchait à perdre les signes dans une texture uniforme.

Tapié l'avait probablement compris, qui offrit au seul Riopelle l'exposition suivante au Studio Facchetti. Le 1^{er} décembre 1951 avait lieu en effet le vernissage de son exposition particulière à cet endroit. Un court texte de Tapié lui servait de préface :

Évitant, tout comme ceux des apriorismes abstraits, les étouffoirs de l'automatisme, Riopelle passe outre et mène son devenir hors des Tout-Repos honorables aux recettes communément approuvées à ce jour. Ne demandant rien à quelque calligraphie que ce soit, pas plus qu'aux trompe-l'œil plastico-illustratifs, il nous fait explorer la densité vivante du Réel Pictural, dans lequel la seule Force conditionne la geste rituelle de son envoûtante élaboration visuelle. Il est rare de voir une présence picturale s'appuyant si peu sur des raisons secondes pour établir le contact : par-delà toutes les habitudes, le stupéfiant *Essentiel*¹⁰⁸ polarise l'activité de l'esprit et fait ici *penser peinture*¹⁰⁹.

Pour Tapié donc, la peinture de Riopelle n'aurait à voir ni avec la calligraphie (on aura compris l'allusion à Mathieu) ni avec le trompe-l'œil (on s'en doutait). Elle ne serait que pure matière (est-ce cela que Tapié appelle le « Réel Pictural » ?) portant la trace des gestes du peintre (est-ce cela qu'il appelle « la Force » ?) et démontrerait que, même réduite à si peu d'éléments, elle arrive encore à maintenir le « contact » avec le spectateur. Mais comme ce vocabulaire machiste, vaguement fasciste, est agaçant !

Déjà à *Véhémences confrontées*, on s'en souvient, Riopelle avait pris ses distances avec l'automatisme au nom d'une certaine conscience. Tapié fait évidemment écho à ces prises de position.

Henri Dufresne attachait beaucoup d'importance à cette présentation de Riopelle :

107. *Ibid.*, p. 67.

108. Peut-être un titre de tableau ?

109. Tapié date ce texte de novembre 1951.

Michel Tapié de Celeyran, neveu de Toulouse-Lautrec, organise en 1951 une grande exposition de Jean-Paul Riopelle au Studio Paul Facchetti : en plein centre de Saint-Germain-des-Prés. Les critiques les plus éminents, tel que Georges Duthuit, le spécialiste du fauvisme et gendre de Matisse, viennent quatre ou cinq fois passer de longues heures devant les toiles de Riopelle. Des articles importants lui sont consacrés dans les célèbres « Cahiers d'Art » et les grandes revues scandinaves¹¹⁰.

Duthuit aurait donc « découvert » Riopelle à l'occasion de cette exposition. Nous verrons comment fut important le rôle du critique français dans la reconnaissance de Riopelle à Paris et à New York. Il datera de « 1951-1953 » le texte majeur, sur lequel nous reviendrons, qu'il lui consacrera. On peut donc penser qu'il a été au moins en partie inspiré par cette exposition, sinon par quelques visites à l'atelier qui l'ont suivie. Nous ignorons par contre pourquoi, s'il fut déjà rédigé dès ce moment, personne ne le publia pour lors.

D'autres le seront à sa place, parfois manifestant autant d'enthousiasme, tel celui de Jean Cathelin, parfois ne faisant pas preuve de grande compréhension. Par son père, le psychiatre Émile Malespine, qui avait dirigé la revue *Manomètre* de 1922 à 1928, Cathelin connaissait bien le milieu surréaliste. *Manomètre* avait publié les œuvres de Soupault, de Tzara et de Péret. Cathelin lui-même avait été mêlé à une entreprise d'édition artisanale, Rouge Maille, où le poète Claude Haefely travaillera avant son arrivée au Québec en avril 1953¹¹¹. C'est grâce à Haefely que *Vie des arts* publiera des textes de Cathelin sur Riopelle au début des années soixante¹¹². En décembre 1951, Jean Cathelin commentait sa présentation au Studio Facchetti :

J'ai fait la connaissance de J.-P. Riopelle en 1947, lorsqu'il était fraîchement débarqué de Québec. Pourvu d'un métier très classique et solide, il avait commencé dès avant son départ du Canada à travailler dans le sens des recherches les plus audacieuses. Un court séjour parmi la littérature que constitue la peinture surréaliste l'avait enfin amené à la pointe du modernisme : l'art abstrait. Sa première exposition à Paris, voici deux ans, fut préfacée par André Breton. La nouvelle qu'il présentait ce mois-ci à la galerie Paul Facchetti et Michel Tapié a fait sensa-

110. « Jean-Paul Riopelle, un des grands espoirs de la jeune peinture de l'école de Paris », *La Patrie du dimanche*, Montréal, 25 mai 1952, p. 26.

111. Voir André-G. Bourassa, ouvr. cité, p. 359 et p. 407, n. 147.

112. Jean Cathelin, « Riopelle et le défi de la peinture », *Vie des arts*, n° 24, automne 1961, p. 44-51 ; « Riopelle sculpteur », *Vie des arts*, n° 26, printemps 1962, p. 60.

tion. On n'avait pas vu depuis longtemps un jeune peintre s'attaquer avec autant d'audace aux immenses formats qui, dépassant la peinture de chevalet, font un grand pas vers l'art mural décoratif que cherche hâtivement notre siècle en quête d'œuvres pour éclairer les édifices publics nouveaux et à venir. Riopelle a été salué par la critique parisienne comme un maître coloriste, travaillant dur la haute pâte.

Cathelin affirmait avoir rencontré Riopelle peu après son arrivée à Paris, donc probablement à la Galerie du Luxembourg, ou dans l'entourage de Breton. Il concluait son propos par quelques notes sur l'homme Riopelle, insistant un peu lourdement à notre goût sur son caractère canadien-français :

On ne peut pas aimer cette forme d'art, mais le contact humain avec l'artiste est d'une valeur indéniable. Riopelle nous enchante, nous, Français, par cette couleur qu'il y a dans sa personne comme dans ses œuvres : une couleur d'âme, veux-je dire. Ce nous est un lien de plus avec cette terre fraternelle dont les écrivains sont déjà parmi les plus beaux fleurons du domaine spirituel de notre langue. L'art de Riopelle est fruité comme cette langue canadienne-française qui a conservé le chant profond des âges¹¹³.

Il faut dire à la décharge de Cathelin que son intérêt pour le Québec était authentique. Il publiera en 1963, en collaboration avec Gabrielle Gray, *Révolution au Canada*, un fort volume de trois cent vingt-deux pages aux Presses du mail, à Paris.

Tout aussi enthousiaste était le commentaire anonyme d'un journal que nous ne sommes pas arrivé à identifier :

Michel TAPIÉ qui est arrivé à classer les peintres non figuratifs en formalistes, expressivistes formels, amorphiques expressifs, amorphiques, métamorphiques et organico-psychiques¹¹⁴, vient d'exposer tour à tour Alphonse OSSORIO, les signifiants de l'informel et en dernier lieu RIOPELLE. La galerie qu'il anime manquait à Paris. Il s'y concrétise tout un mouvement qu'on sentait dans l'air et auquel il ne faisait défaut qu'un local et un impresario. Il n'est pas douteux que Paris devra compter avec des peintres comme le jeune RIOPELLE, véritable volcan pictural aux fougueux écoulements de lave colorée¹¹⁵.

113. Jean Cathelin, « Un jeune peintre canadien à la conquête de Paris: Jean-Paul Riopelle », *j.n.i.*, décembre 1951.

114. On aura reconnu les catégories du diagramme de Georges Mathieu à *Véhémences confrontées*, que ce journaliste attribue faussement à Tapié.

115. Anonyme, « RIOPELLE chez Michel Tapié », *j.n.i.*

Avec Georges Boudaille, on changeait de camp cependant :

L'art doit, semble-t-il, provoquer le choc de deux courants opposés : l'un, objectif, émanant de l'œuvre considérée dans son objet intrinsèque ; l'autre, essentiellement subjectif, constitué par l'apport mental du spectateur à l'intelligence du tableau.

Nous nous trouvons ici dans un cas de rupture, l'un des courants étant totalement supprimé. En effet, Jean-Paul Riopelle, avec des œuvres absolument fortuites et d'une gratuité totale, laisse tout le travail à l'amateur. L'artiste en tant qu'artiste disparaît derrière l'anonymat de la toile. Le véritable auteur, l'artiste, c'est celui qui aime cette peinture, car cet amour suppose une re-crédation [ex] « *ni hi lo* »¹¹⁶.

À *Véhémecces confrontées*, Riopelle avait parlé de « hasard ». Voilà que cela se retourne contre lui. La critique a tât fait de transformer « hasard » en « fortuit » et en « gratuit » et donc d'avancer que les tableaux de Riopelle ne sont que des accumulations fortuites de matière, véritables écrans paranoïaques ménagés par le peintre pour donner au spectateur l'occasion de délirer devant eux. Le peintre, quant à lui, aurait sacrifié tout apport subjectif.

Aussi le critique de *Combat*, le 11 décembre, crut-il devoir nuancer ce genre d'interprétation :

Il est trop simple de parler du hasard seul des tubes de couleurs pressés sur une toile, devant l'œuvre de Riopelle. Un ensemble de ses peintures nous invite à diminuer la part de gratuité qu'on peut leur prêter, ou plutôt cette gratuité finira par nous apparaître contrôlée. Ne serait-ce pas par la conscience que ce serait par la main elle-même et par l'œil de Riopelle, qui est un œil de peintre, voit les couleurs en accord et reste sensible aux transparences de la matière.

C'est pour cette raison que les toiles de Riopelle ne se confondent pas, pour cette raison aussi qu'on peut devant certaines d'entre elles penser plus à des formes qu'à des taches, pour cette raison qu'un jeu gratuit et qui s'efforce de conserver sa gratuité peut demeurer encore peinture à la limite, c'est-à-dire ici activité créatrice, déterminée malgré tout, et révélatrice d'un tempérament.

Il n'en reste pas moins que la part de hasard d'une telle peinture n'est pas une libération, mais une limite. Riopelle mesure le hasard et la chance. Il recherche la véhémence et le paroxysme, mais nous ne sommes pas loin de croire qu'il voudrait parvenir à les nier en aboutis-

116. Georges Boudaille, « RIOPELLE (Galerie Michel Tapié) », *Arts*, Paris, 1951.

sant à un nouvel équilibre. Sa peinture telle qu'elle se fait actuellement lui sert peut-être de terrain de découverte. Il faut de toute façon lui accorder l'attentif examen qu'elle ne cesse de mériter¹¹⁷.

Enfin, un commentaire insipide parla à nouveau d'impasse à propos de Riopelle :

Présenté par Michel Tapié, Riopelle, jeune Canadien français, expose au Studio Paul Facchetti. Après avoir travaillé à l'Académie de Montréal, il s'est libéré du classicisme. Il peint des toiles en larges taches très empâtées. Son effort de peinture pure est louable, mais son mode d'expression paraît un peu limité. Il semble que l'artiste soit engagé dans une impasse¹¹⁸.

On peut situer dans la suite de l'exposition chez Facchetti une exposition de groupe qui se tint en décembre chez Nina Dausset, où l'on retrouve Riopelle et Serpan, mais en compagnie de Sam Francis et d'un jeune Canadien complètement inconnu alors à Paris, Jean McEwen. Sur les conseils de Borduas, McEwen avait pris contact avec Riopelle à son arrivée à Paris et celui-ci, avec sa générosité habituelle, l'avait intégré à cette petite manifestation.

Rolland Boulanger¹¹⁹, pour sa part, signalait la présence de Riopelle aux côtés de Bernard Vanier, Paul Beaulieu, Claude Beaulieu, Mimi Parent, les époux Kilman et un certain Crosthwait au *Salon de l'art libre*, tenu au Palais de New York, à Paris.

MONTREAL

Recent Quebec Painting

Dans une lettre datée du 7 juin 1951, H. O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, sollicitait la participation de quelques artistes du Québec, à une exposition que la Vancouver Art Gallery entendait faire circuler dans l'ouest des États-Unis, après l'avoir montrée à

117. Anonyme, « Riopelle (Studio Facchetti, 17, rue de Lille) », *Combat*, Paris, 11 décembre 1951.

118. Anonyme, « Deux "espoirs" : Riopelle et [Arthur] Jérôme », *Paris Revue*, 1951.

119. Rolland Boulanger, « Les faits... musées et galeries », *Arts et pensée*, 2^e année, n° 7, janvier-février 1952, p. 32. Sur cette exposition, voir aussi J. C., « L'art libre (Palais de New York) », *Peintre*, n° 55, 1952, p. 16-17, illustré de cinq figures.

Vancouver. Cette exposition était organisée par J. A. Morris de la Vancouver Art Gallery avec la collaboration de R. H. Hubbard, de la Galerie nationale du Canada.

Le choix des exposants était assez curieux. On y retrouvait des artistes figuratifs comme Simone Aubry Beaulieu, la femme de l'ambassadeur canadien à Paris, et Pierre de Ligny Boudreau, alors à l'emploi de la Galerie nationale du Canada; des pionniers de l'art moderne également figuratifs comme Fritz Brandtner, Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts, Marian Scott et Jori Smith; des peintres figuratifs plus jeunes comme Ghitta Caiserman, Benoît East, Jeanne Rhéaume et Jacques de Tonnancour; Pellán et quelques-uns de ses disciples ou amis, comme Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Mimi Parent; mais on y trouvait aussi non seulement Borduas, mais Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Mousseau et Jean-Paul Riopelle. Bien qu'on ne s'explique l'absence ni de Barbeau ni de Marcelle Ferron dans le groupe, on ne peut s'empêcher de penser que les automatistes étaient bien représentés dans cette exposition. Il serait surprenant que l'on ait demandé au rebelle Mousseau et au dissident Pierre Gauvreau ce qu'ils pensaient de l'idée d'exposer avec Cosgrove, de Tonnancour et Roberts!

Dans la lettre à laquelle nous nous rapportons précédemment, McCurry indiquait aux artistes qu'il allait dépêcher sur les lieux deux de ses officiers pour faire le choix des œuvres:

[Le] D^r R. H. Hubbard et M. Pierre de Ligny Boudreau de la National Gallery se rend[ro]nt à Montréal la semaine du 11 juin afin de procéder à un choix des tableaux, la Vancouver Art Gallery se réservant le choix final des œuvres soumises.

La présence du D^r Hubbard dans cette mission fut déterminante. Homme ouvert, le D^r Hubbard se fera souvent le défenseur de l'art du Québec à Ottawa et sur la scène internationale (dans la mesure où la Galerie nationale du Canada avait le contrôle de ces manifestations). Il jouera en particulier un rôle fort important dans la renommée internationale de Riopelle en lui ouvrant les portes de la Biennale de Venise à deux reprises. Borduas l'estimait aussi. C'est grâce à lui que son tableau *Sea Gull*, 1956, est au Musée des beaux-arts du Canada.

Le 21 juin, le choix des œuvres était chose faite et les commissaires de la Galerie nationale du Canada avaient retenu *Plongeon au paysage oriental*, 1944¹²⁰, *Sous le vent de l'île*, 1947, *Solitude minérale*, 1949 et *La cathédrale*

120. Que la Vancouver Art Gallery retiendra pour ses collections.

enguirlandée, 1951¹²¹ chez Borduas; *Babylonite*, 1948, *Rencontre imprévue avec la F.A.D.*, 1949, et *La spirale brachète*, 1948, chez Pierre Gauvreau; *Composition n° 1*, 1949, chez Fernand Leduc; deux tableaux chez Mousseau, d'abord désignés simplement comme *Huile 1* et *Huile 2*, mais qui recevront respectivement les titres de *Jet fuligineux sur noir torturé*¹²² et de *Ville volcanique* comme on peut le voir au catalogue¹²³; enfin, de Riopelle, *Création d'un monde* et deux *Huiles*, 1950, prêtées par Pierre Gauvreau pour l'occasion.

McCurry avait demandé aux artistes de porter leurs œuvres à la Galerie Antoine, 950, carré Victoria, « si possible avant le 30 juin », d'où elles seraient expédiées à Ottawa puis, de là, à Vancouver.

Recent Quebec Painting fut présentée à Vancouver du 29 octobre au 4 novembre 1951¹²⁴ et circula, tel que promis, dans près d'une dizaine de villes de l'ouest des États-Unis au cours de l'année suivante. Cette année-là, la réunion annuelle de la Western Association of Art Museum Directors qui avait attiré des délégués de Seattle, Portland, Los Angeles (Huntington Gallery, à San Marino) et San Diego, se tenait à Vancouver. *Recent Quebec Painting* était, avec une exposition de six peintres abstraits de la Colombie-Britannique, la participation offerte par la Galerie pour cette année¹²⁵.

La revue de presse de cette remarquable exposition fut tout de même assez mince. En ce qui concerne la participation des automatistes, elle tient essentiellement en quelques lignes. Curieusement, c'est Mousseau, après Borduas, qui fut le mieux traité du groupe.

Un critique qui écrivait sous le pseudonyme de Palette, dans un journal de Vancouver que nous ne sommes pas arrivé à identifier ne s'en tint pas à faire l'éloge de Borduas. Il mentionna également Mousseau: « Sans que l'on puisse voir aucune relation avec la réalité objective, J.-P. Mousseau expose une *Cité volcanique*, apparemment dans l'état le plus chaotique qui soit. Même abstraite, cette peinture impressionne par son pouvoir dramatique et la force de sa composition de couleurs et de volumes¹²⁶. »

121. Reproduite au catalogue.

122. Qu'il avait déjà présentée au 66^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal, du 20 avril au 15 mai 1949.

123. Un catalogue illustré de vingt-neuf pages a été publié à cette occasion.

124. Anonyme, « Quebec Art at Gallery », *The Vancouver Sun*, 12 octobre 1951.

125. Anonyme, « In the Realm of Art. 25 Museum Heads At Convention Here », *Vancouver Province*, 14 juillet 1951.

126. Palette, « In the realm of art. Exhibit. An "Appeal To Feeling" », *j.n.i.*, Vancouver, 19 octobre 1951.

Un chroniqueur anonyme du *Victoria Daily Colonist* s'étendit un peu plus longuement sur l'œuvre de Mousseau :

Jean-Paul Mousseau, dans sa *Cité volcanique*, franchit un pas de plus que de Tonnancour et résume bien à lui seul l'importante part de l'art non-figuratif de cette exposition. Les formes des toiles de Mousseau ne représentent plus celles du monde visible. Il s'agit plutôt de notes colorées et en mouvement, en accord avec l'agitation et la joie d'une ville moderne. Elles sont aussi autre chose.

[...] Mousseau, par ailleurs, explore les frontières d'un autre monde, le monde intérieur du subconscient découvert de notre temps par Freud et Jung. Ses toiles reflètent non seulement le dynamisme vital de la ville, mais aussi les échos qu'elle trouve dans notre monde intérieur.

Certes, du point de vue de l'amateur d'art, ni le monde extérieur ni le monde intérieur n'ont beaucoup d'intérêt s'ils ne donnent pas lieu à des tableaux agréables par leur forme et leur couleur. On peut se demander si l'école représentée par Mousseau a atteint, même avec sa fraîcheur, sa liberté et sa puissance, une forme d'art aussi riche que celle à laquelle de Tonnancour appartient¹²⁷.

À preuve que les mêmes problèmes soulèvent les mêmes commentaires d'un bout à l'autre du pays.

Borduas, Mousseau et Leduc sont simplement nommés par un journal de Phoenix¹²⁸. La présentation de Fernand Leduc est commentée dans un journal de Seattle :

En opposition criante [à Cosgrove], on trouve quelques peintres complètement identifiés, avec leurs larges coups de pinceaux, à l'école de Paris. Un de ceux-là, Fernand Leduc, produit une huile d'un effet frappant et immédiat. *Composition n° 1* fait apparaître des noirs et des rouges sur une surface vert clair. Il nous a semblé que le terme de « nature morte » décrit particulièrement bien ce genre de tableaux¹²⁹.

Par contre à La Jolla, en Californie, seul Borduas fut mentionné¹³⁰.

127. Anonyme, « Quebec Artists' Works Startling Here », *Victoria Daily Colonist*, 25 novembre 1951.

128. Mary Marquis, « Canadian Art is Exhibited in Local Show », *j.n.i.*, Phoenix, 17 mars 1952.

129. Maxine Cushing Gray, « New Seattle Art Museum and Library Exhibits Hit Bull's-Eye », *Seattle Post Intelligence*, 11 février 1952.

130. Freda L. Klapp, « Quebec Paintings Now at Art Center, La Jolla Journal », 15 mai 1952, p. 1 et 12 ; T. B. R., « La Jolla Show Superb », *The Union*, La Jolla, 25 mai 1952 ; anonyme, « La Jolla Exhibits Score », *j.n.i.*, La Jolla, 15 mai 1952, ne fait que signaler l'exposition.

Fin de l'engagement de Claude Gauvreau au *Haut-parleur*

Un des coups durs subis par Claude Gauvreau en 1951 fut la perte de sa chronique au journal de T.-Damien («Teddy») Bouchard, comme Jacques Ferron le rappelait¹³¹. Un article intitulé «Pirandello cocu», paru le 27 octobre 1951 en page 5 du *Haut-parleur*, dénonçait l'interprétation boulevardesque qu'avaient proposée les Compagnons de Saint-Laurent, sous la direction du père Émile Legault, du *Henri IV* du grand dramaturge italien. Les propos du père Legault sur la pièce y étaient rapportés comme autant de «sottises» et l'interprétation de Paul Dupuis, comme la marque d'une «puissance intellectuelle et sensible inadéquate». Pour Gauvreau, le thème profond du *Henri IV* de Pirandello était la «négation de l'objectivité», c'est-à-dire l'impossibilité de préférer une interprétation des agissements des personnages à une autre. Il dénonçait l'habitude que nous avons tous de «cataloguer les humains [...] diviser les êtres en catégories normales et anormales». Ce que la pièce ne cessait de dire au contraire, pensait Claude Gauvreau, c'est qu'il «n'y a pas d'objectivité! Toutes les subjectivités se valent, même les moins courantes! La vérité n'existe pas! Tout est illusion et interprétation intéressée! Les habitudes sociales sont impuissantes à confirmer aucun jugement!»

Aussi, au lieu de donner l'impression au spectateur qu'*Henri IV* est tantôt «fou» tantôt «sain», il aurait fallu entretenir le doute sur son état véritable et traiter la pièce comme une machine — Gauvreau dit: «une torture» — à jeter le doute sur les certitudes les mieux assurées des spectateurs. Au lieu de cela, Paul Dupuis et Jacques Auger, qui jouait le rôle du psychiatre Genoni, ne réussirent qu'à les faire rire.

Cet article sembla déplaire à la direction, qui tenta de le censurer. Claude Gauvreau collabora d'un autre article sur son ami Goulet¹³², dont nous avons fait état, et ce fut la fin de sa collaboration avec *Le Haut-parleur*.

131. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 224 et 253.

132. Claude Gauvreau, «Au-delà de l'immondice jésuitique. André Goulet dit Goulo», art. cité, p. 5.

1952

MONTREAL

Suicide de Muriel Guilbault

Le 4 janvier 1952, on apprit par les journaux le suicide de Muriel Guilbault. Âgée de vingt-huit ans, elle venait de se tuer dans la salle de bains de Robert Blair, le 3 janvier 1952¹. On a voulu lier à cet événement l'amnésie de Gauvreau qui se manifesta l'hiver suivant. Il est certain que la mort de la seule femme qu'il ait vraiment aimée n'a pu que profondément l'affecter. Il eut tout de même le courage d'entreprendre quelque chose de neuf aussitôt après ce terrible incident. Il s'inscrivit pour un stage à l'École dramatique du Théâtre du Nouveau-Monde, qui venait d'ouvrir ses portes le 4 février². Il commençait l'un de ses articles en déclarant : « Je viens de passer plus de trois semaines à l'école du Théâtre du Nouveau-Monde... »

Paintings by Paul-Émile Borduas and By a Group of Younger Montreal Artists

Du 26 janvier au 13 février 1952, une exposition intitulée *Paintings by Paul-Émile Borduas and By a Group of Younger Montreal Artists* (exposition connue également sous le nom de *Borduas et les automatistes*) réunissait à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal, autour de Borduas,

1. Anonyme, « Décès de M^{lle} Muriel Guilbault à 28 ans », *La Presse*, 4 janvier 1952, p. 15; anonyme, « Mort de Muriel Guilbault », *Le Devoir*, 4 janvier 1952, p. 4; anonyme, « Reine de la radio décédée », *Le Canada*, 4 janvier 1952, p. 3; légende d'une photographie, *Le Petit Journal*, 6 janvier 1952, p. 36. L'adresse donnée par les journaux comme son domicile, au 5426, avenue du Parc, était celle de Robert Blair. Voir Jacques Ferron, « Claude Gauvreau », *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 208 et p. 228-229.

2. Claude Gauvreau, « L'enseignement à souhaiter », *Le Canada*, 4 juin 1952, p. 4; « Les professeurs », *Le Canada*, 7 juin 1952, p. 4; « Les élèves », *Le Canada*, 10 juin 1952, p. 4.

Maciej Babinski, Robert Blair, Marcel Barbeau, Hans Eckers, Marcelle Ferron, Jean-Paul Filion, Pierre Gauvreau, Madeleine Morin, Jean-Paul Mousseau, Serge Phénix et Gérard Tremblay³.

Les comptes rendus de journaux nous permettent d'identifier quelques œuvres. Barbeau y avait cinq encres de la série des *Combustions originelles*. Ferron présentait *Contemplation tellurique* et *Tumulte*, et Jean-Paul Filion, *Ozalides*. Les œuvres de Pierre Gauvreau étaient simplement identifiées par des lettres : A, B, C... et celles de Mousseau, par des chiffres : 1, 2, 3... De Madeleine Morin, on signalait *Quand les machines dorment* et *Asumna*. C'est Borduas, avec ses dix-huit œuvres, qui avait la vedette de cette exposition⁴. Claude Gauvreau a raconté comment elle avait été organisée :

Robert Tyler Davis ne voulait certainement pas passer pour un réactionnaire; le tumulte des Rebelles l'avait sans doute touché au cœur, et il tenta un geste de conciliation envers l'automatisme. Il offrit à Borduas la galerie XII du Musée pour y exposer ce qu'il voudrait. À ce moment-là, les encres de Barbeau étaient très proches des siennes et Borduas aimait beaucoup Barbeau qu'il trouvait très émouvant; il pensa un moment de faire une exposition à deux avec Barbeau.

On se souvient qu'à ce moment Barbeau habitait à Saint-Mathias, non loin de chez Borduas, qui, séparé de sa famille, cherchait à vendre sa maison⁵. La solitude lui pesait. Après un moment de dépression, au cours duquel il ne voulait voir personne, Borduas commença à refaire des liens. Sa petite famille lui manquant, peut-être vit-il les Barbeau plus souvent, qui, malgré leurs querelles de plus en plus fréquentes, tenaient encore le coup ensemble en cet hiver 1952. L'idée d'une exposition conjointe avec Barbeau dut lui sourire. Il consulta tout de même Claude Gauvreau à ce sujet :

Il me demanda ce que j'en pensais et s'il ne serait pas préférable de faire plutôt une exposition de groupe. Moi, j'étais très préoccupé par l'aspect social et je songeais constamment aux intérêts de l'égrégore surrationnel; que Barbeau me pardonne, j'émis l'opinion que l'exposition

3. Cette liste des participants est établie à partir d'un dossier de l'exposition conservé aux Archives du MBAM.

4. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 487, pour la liste des œuvres de Borduas.

5. Cette vente se fera au printemps, le 24 avril 1952. C'est le Dr A. Campeau, à qui Borduas aimait rendre visite dans cette période difficile de sa vie, qui en deviendra propriétaire et qui en conservera avec un soin jaloux l'aspect originel jusqu'à nos jours. Voir MACM, Archives Borduas, dossier 93, pour le contrat de vente de la maison.

collective serait plus forte et Borduas acquiesça. Il me demanda de dresser une liste de peintres possibles, ce que je fis, et il fut décidé que Borduas se rendrait dans chaque atelier pour y faire la sélection des tableaux. J'accompagnai Borduas chez chaque peintre et, en cette période tragique pour moi⁶, ce fut une expérience consolante de voir le maître à l'œuvre. Il allait toujours vers le plus fin, le singulier, le rare ; il soulignait toujours le détail parfois le moins flagrant où la personnalité du jeune artiste s'était exprimée avec le plus d'épanouissement souvent inconsciemment. En agissant avec autant d'égard à mon endroit en cette circonstance, ce cher Borduas avait probablement pour préoccupation de me reconforter et de me faire reprendre courage. L'exposition de la Galerie XII fut divisée en moitiés : une moitié était consacrée aux œuvres de Borduas et l'autre moitié, à l'exposition collective. En tant que personnalités de peintres, tous les participants de cette exposition n'étaient pas du calibre de ceux de la rue Sherbrooke ; mais ce fut une manifestation chaude, pleine, unie, comme toutes celles où Borduas mit la main.

Sans consulter Borduas, le Musée donna pour nom à cette exposition *The Borduas Group*. Quand je le lui appris, Borduas en fut quelque peu estomaqué... mais sans en être fâché. Une telle étiquette eut le don de froisser quelques susceptibilités, pourtant⁷.

On peut nuancer quelque peu les affirmations de Claude Gauvreau en notant que l'idée d'une exposition où l'on n'aurait présenté que ses œuvres et celles de Barbeau avait d'abord été suggérée à Borduas par Robert Tyler Davis lui-même, le 13 décembre 1951 :

[...] il ne m'est pas permis d'avoir en exposition les œuvres d'un seul artiste vivant. J'aimerais, en même temps, que de jeunes artistes dont le genre se rapproche du vôtre soient représentés par un groupe de vingt à trente peintures. Permettez-moi de suggérer entre autres Marcel Barbeau dont j'ai vu des peintures récemment ; toutefois, je vous laisse le choix des partenaires pour cette exposition. S'il y avait un grand nombre de peintures aussi petites que celles de M. Barbeau, nous pourrions vraisemblablement doubler la quantité pour l'exposition⁸.

La conversation de Borduas avec Claude Gauvreau dut avoir lieu juste avant les « contacts établis en fin de semaine » dont Borduas parle dans sa

6. À cause du suicide de Muriel Guilbault, bien sûr.

7. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 87-88.

8. Dossier de l'exposition, Archives du MBAM.

réponse à Davis, datée de Saint-Hilaire le 18 décembre 1951. Borduas fit le choix définitif des œuvres en visitant les ateliers de chacun les lundi et jeudi de la deuxième semaine de janvier 1952.

En général, la critique a eu tendance à s'étendre sur la présentation de Borduas à cette exposition. Relevons tout de même ce qu'elle a dit des jeunes qui exposaient avec lui. Robert Ayre n'eut que quelques mots, d'ailleurs assez quelconques, à leur sujet :

Madeleine Morin peint de la végétation avec une texture végétale. Pierre Gauvreau est plat et mince. Jean-Paul Mousseau s'ébat sur une laize de tissu. Marcel Barbeau (*Combustions originelles*) et Serge Phénix travaillent à des motifs colorés. Marcelle Ferron peint lourdement. Hans Eckers s'amuse avec des lignes. M. Babinski dessine des bonshommes. Gérard Tremblay et Jean-Paul Filion inventent des personnages, ou des symboles ou je ne sais trop quoi. *Ozalides* de Filion m'a plu. Le reste n'a pas d'intérêt⁹.

Jean Dénéchaud ne fut guère plus loquace mais, plus positif que son confrère du *Montreal Star*, il accorda quelques lignes aux jeunes, après avoir consacré lui aussi la majeure partie de sa chronique à la présentation de Borduas :

Il est à remarquer dans l'exposition quelques toiles de Pierre Gauvreau, l'un des peintres les plus intéressants du groupe, et quelques innovations de Jean-Paul Filion et de Gérard Tremblay, ainsi qu'un choix des aquarelles de Marcel Barbeau. La révélation de l'exposition comporte sans contredit les dessins de Matthiew [*sic*] Babinski. Quel chemin parcouru depuis l'époque des petits paysages, où l'on relevait l'influence de Goodridge Roberts! De l'ensemble de l'exposition se dégagent une fougue, un entrain qui semblent pousser le groupe un peu dans tous les domaines de la peinture d'avant-garde¹⁰.

Mousseau n'était pas nommé dans le commentaire de Dénéchaud. Paul Gladu parut prêt à réparer cet oubli, mais ne lui consacra que peu de lignes malgré le titre de son article :

Pierre Gauvreau est habile à creuser dans sa toile des milieux sans horizon et à les peupler de formes inédites, de chairs lumineuses auxquelles il ne manque qu'une destination. Mousseau manifeste une belle sensi-

9. Robert Ayre, « Art Notes. Varied Range Presented by Borduas », *The Montreal Star*, 2 février 1952, p. 28.

10. Jean Dénéchaud, « Exposition de P.-É. Borduas et des peintres de l'automatisme », *La Presse*, 4 février 1952, p. 23.

bilité dans ses inventions où certains verront des frondaisons féeriques. Dans les dessins de Hans Eckers, la ligne se ramifie à la manière hindoue. Ceux de Babinski sont légers. Serge Phénix exprime les états d'âme voisins de la tristesse. Marcel Barbeau, le détail d'une vie secrète. Jean-Paul Filion m'a paru théâtral, savant et mystérieux. Gérard Tremblay, d'une finesse un peu fragile. Je place à part Marcelle Ferron et Madeleine Morin, où je vois beaucoup d'éloquence picturale : la première a des compositions d'une chaleur inusitée dans *Contemplation tellurique* et son *Tumulte* attire le regard ; la seconde a l'art de nous rendre sensibles des scènes à la fois merveilleuses et imprécises et *Quand les machines dorment* constitue une trouvaille¹¹.

Charles Doyon fut plus abondant et rendit davantage justice à la participation de chacun des exposants :

Parmi les adeptes de Borduas, il y a Marcel Barbeau et ses *Combustions originelles*, titre on ne peut mieux trouvé ! Avec ces détrempe, l'artiste nous transporte à l'époque quaternaire. Avec Barbeau, l'horizon fait bloc, l'atmosphère est une transmutation d'atomes. C'est l'ère volcanique de la préhistoire. Il retourne au temps de l'homme des cavernes, alors que l'homme de Cro-Magnon traçait fermement sur la pierre des aurochs... Ce qui aurait pu être un barbeau dans la page blanche de l'automatisme a envahi la page. Son œuvre déborde nos frontières : puisque maintenant New York l'invite à présenter le cycle de ses « combustions¹² ». (Ah ! ces Américains, si leur peinture est un sous-produit, ils savent tout de même trouver à l'étranger ce qui leur manque !) Et puis il y a Jean-Paul Mousseau dont on connaît les enudées (?). Il nous présente une tapisserie violette sur couil, où des voiliers à aiguillettes qui rappliquent se compénièrent. Avec 3, voici un chantournage de feuilles à grand plis dans sa contexture. Quant à Pierre Gauvreau, c'est presque implicitement que son œuvre est construite. Il est le moins compromis de la bande. Toutefois, il semble en être à la période égale. Dans sa peinture, il y a de grands gestes et aucune régression... Marcelle Ferron, en voilà une qui se renouvelle. De ses plongées aux couleurs sombres de l'abîme, elle en est venue à des jets cinglants, à des coups de lanière dont elle crible la toile... Marie [*sic*] Morin, qui n'a rien du vague à l'âme d'une Marie Laurencin, a plutôt le don de consulter les oracles. Ses guirlandes se moquent de la gravité ; son *Assumna* est un paysage de

11. Paul Gladu, « Borduas, Gauvreau, Mousseau », *Le Canada*, 7 février 1952, p. 4. Incidemment, cet article signale le départ de Davis de la direction du Musée des beaux-arts de Montréal.

12. Barbeau a dû se vanter de son exposition chez Wittenborn, dont il sera question plus loin.

tourmente et, cependant, l'ensemble est d'une conciliation indéfinissable. J'allais oublier un autre audacieux, Serge Phénix, qui à chaque tentative semble lui aussi renaître de ses cendres. Pour en venir aux dessins, mentionnons tout d'abord le retour de J.-P. Filion avec des nervures symptomatiques. Ce graphisme sur métal est une révélation. D'or sur fond brun spacieux, ses filigranes échevelés font songer aux graffitis d'un maître ciseleur. Ajoutons à cela les éradications de Hans Eckers, germinations autour de l'arbre de vie, dont des racines qui s'étirent au fil de fer, et des dessins de Babinski d'où la loupe est absente et qui décèlent un biaisement. Enfin, le dernier et non le moindre, Gérard Tremblay et ses écritures acidulées, ses arbres-sémaphores et ses parturitions surréalistes de bon aloi¹³.

Comme souvent, Doyon se laisse emporter par les associations verbales des titres quand ce n'est pas à de mauvais jeux de mots sur les noms des peintres (Barbeau, barbeau, Phénix qui renaît de ses cendres, « Marie » Morin, Marie Laurencin). Cette manie est particulièrement sensible dans ses commentaires sur les *Combustions originelles* de Barbeau, qui n'ont rien à voir avec l'ère quaternaire. En donnant des lettres ou des chiffres comme titres à leurs œuvres, Pierre Gauvreau et Mousseau frustrèrent cette tendance chez Doyon, qui n'eut d'autre choix que de s'en remettre à la lecture des formes dans l'une et l'autre productions.

Mentionnons, pour être complet, la « critique » de Rolland Boulanger dans la revue *Arts et pensée*. Boulanger, on l'a vu, était devenu la bête noire de Claude Gauvreau et n'avait plus la faveur des automatistes. On le croyait, disait-il, incapable d'« équité ». Aussi, dans cet article, se réfugia-t-il derrière son collègue Paul Gladu, qu'il cita à pleine page en guise de commentaire sur l'exposition en se gardant bien de ne rien ajouter de son cru¹⁴. Curieuse façon de s'en tirer...

Dix collections au Musée

Une exposition intitulée *Dix collections au Musée*, organisée par le Comité féminin du Musée des beaux-arts de Montréal du 8 au 24 février 1952, présentait des œuvres tirées des collections de M^e J.-L. Barcelo, de M. et M^{me} Alan Bronfman, de M. Luc Choquette, de M. et M^{me} J.-S.

13. Charles Doyon, « Paul Borduas et ses adeptes », *Le Haut-parleur*, 16 février 1952, p. 4.

14. Rolland Boulanger, « Les faits... musées et galeries », *Arts et pensée*, n° 8, mars-avril 1952, p. 62-63.

Connelly, de M. Maurice Corbeil, de M. et de M^{me} Alfred Czuczka, de M. et de M^{me} Oscar Federer, et M. et M^{me} Lawrence Hart, du D^r et de M^{me} Albert Jutras et du D^r et de M^{me} G.-R. McCall. Cela fut l'occasion d'une présentation inattendue de quelques œuvres de Borduas, probablement des collections du pharmacien Luc Choquette et du D^r Jutras, et d'une *Abstraction* de Pierre Gauvreau, « dont la magie des couleurs est féérique », déclara un journaliste¹⁵. Il n'est peut-être pas dépourvu d'intérêt que du groupe seuls Pierre Gauvreau et Borduas semblent attirer les collectionneurs. Riopelle n'est pas encore assez connu au Canada pour être collectionné à ce moment. Leduc l'est un peu plus, mais il ne semble pas avoir fait beaucoup de ventes à l'occasion de sa présentation au Cercle universitaire. Barbeau, Mousseau, Fauteux et Ferron sont encore boudés par les collectionneurs.

PARIS

Regards sur la peinture américaine

Jusqu'à présent, nous nous sommes intéressés à la peinture des États-Unis en autant qu'elle touchait l'un ou l'autre membre du groupe automatiste. Il importe de dépasser ce point de vue trop étroit et de s'intéresser en elles-mêmes aux présentations de peinture américaine à Paris après la guerre. Tout d'abord, elles nous aideront à comprendre les prises de position de Riopelle et de Leduc à son égard. Nous voudrions avancer l'hypothèse que leur difficulté à reconnaître son importance vient du fait qu'ils s'en remirent trop exclusivement à l'opinion de la critique française sur ce point. Par ailleurs, à Montréal, il ne faudra pas moins que toute l'autorité de Borduas, installé à New York, pour inquiéter les esprits à ce sujet, sinon les convaincre tout à fait. Dans les rangs automatistes, il n'y a guère que Borduas et Barbeau à avoir compris que l'expressionnisme abstrait américain offrait une véritable option de remplacement aux courants européens. On se fera une gloire de cette prise de conscience dans les rangs de leurs « rivaux » plasticiens, ce qui n'arrangea pas les choses et explique en particulier l'hostilité de Claude Gauvreau pour « Barnett Oldman » et compagnie.

15. Anonyme, « Au Musée des beaux-arts, dix collectionneurs de Montréal », *Notre temps*, 1^{er} mars 1952, p. 4. Sur cette exposition, voir aussi anonyme, « Dix collections au Musée », *Le Petit Journal*, 10 février 1952, p. 5.

Quoi qu'il en soit, l'année 1952 fut particulièrement fertile en présentations de peintures américaines à Paris, d'autant que c'est aussi l'année de la « découverte » de Jackson Pollock par la critique parisienne.

Ainsi, du 26 février au 15 mars 1952, on reprenait à la Galerie de France, sous le titre de *Regards sur la peinture américaine*, une exposition déjà présentée à New York à la Sidney Janis Gallery sous le titre *American Vanguard Art for Paris Exhibition*, du 26 décembre 1951 au 5 janvier 1952. Pollock y était représenté par deux tableaux, *Number 9, 1949*¹⁶ et *Number 9, 1951*¹⁷, c'est-à-dire un tableau abstrait et l'autre, beaucoup moins.

L'idée de cette exposition, organisée avec l'aide de Leo Castelli, a été conçue par la Galerie de France, à Paris, dans le but de présenter un choix de la peinture d'avant-garde américaine à Paris. En faisaient partie [en plus de Pollock] Josef Albers, Baziotes, James Brooks, de Kooning, Robert Goodnough, Gorky, Gottlieb, Guston, Hofmann, Kline, Matta, Loren MacIver, Motherwell, Russell, Reinhardt, Tobey, Tomlin, Tworckov et Vincente¹⁸.

Apparemment, la plupart de ces peintres n'y avaient qu'un tableau. Cette exposition ne fut pas très bien accueillie par la presse française. Ainsi, un commentateur anonyme souhaitait que les vingt artistes de l'exposition puissent nous révéler un jour l'apport spécifique, s'il existe, d'une « école » nationale américaine. Les tableaux présentés ne l'avaient pas encore fait, du moins à ses yeux¹⁹.

Un certain Jean Pierre, avec une arrogance insupportable, se permit même d'être sentencieux :

Pour ne rien cacher de ma pensée, je dirai immédiatement et sans le moindre parti pris qu'il me semble abusif d'appeler « peinture » des puérilités déconcertantes et d'effarants barbouillages. [...] Aux vingt peintres américains je souhaite cordialement de comprendre avec un peu de modestie que la France peut encore leur offrir au moins de profitables leçons de peinture²⁰.

16. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven, 1978, vol. II, p. 70, n° 248 ; reproduit en couleurs dans anonyme, « Abstractions for Export », *Time*, 11 février 1952, sous le titre de *Painting 49-9*.

17. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. 159, n° 340.

18. F. Vincent O'Connor, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1967, p. 63-64.

19. Anonyme, « Artistes américains d'aujourd'hui (1) — Sept sculpteurs exposent à Paris », *Combat*, Paris, 26 février 1952.

20. Jean Pierre, « La peinture américaine d'avant-garde exposée à Paris », *Les Lettres françaises*, Paris, 28 février 1952.

Georges Boudaille, défenseur de l'abstraction géométrique, ne put que déplorer qu'une demi-douzaine de peintres semblaient n'avoir aucune notion de composition. Seuls Russell, Motherwell et de Kooning, on ne sait trop pourquoi, trouvèrent grâce à ses yeux. Pour lui, les œuvres de Pollock en particulier n'étaient qu'«éclaboussures forcenées, taches étalées, arabesques délirantes en mille enchevêtrements». Il concluait que la peinture américaine tournait en rond et courait déjà à sa perte :

L'art contemporain américain semble replié sur lui-même et ne chercher qu'en soi une issue à la menace d'asphyxie, mais peut-être est-ce le sort des civilisations d'emporter en disparaissant un secret intransmissible²¹.

On aura compris que la «civilisation» dont il est question ici ne pouvait fleurir (et mourir) qu'en Europe !

René Barotte condamnait semblablement les peintres américains. «Ces peintres nous déçoivent, écrivait-il, tant ils sont encore empêtrés dans un surréalisme désuet et une abstraction primaire²².» C'est un reproche que l'on fera aussi à l'abstraction lyrique en France et dont Mathieu en particulier tentera de faire justice.

Christian Zervos, le compilateur du catalogue raisonné de Picasso, fut plus sévère encore. Déplorant le choix des artistes présentés, il concluait vertement :

Aussi bien la masse du public qui était si favorablement disposée à prendre contact avec la jeune peinture des États-Unis en est à se demander si cette peinture existe²³...

Nous rencontrerons un autre exemple de la fermeture de Zervos à la peinture contemporaine et en particulier à l'égard de Riopelle. En réalité, la constante incompréhension de Zervos pour tout ce qui échappe à l'orbite de Picasso et de l'école de Paris en fait le commentateur le plus fermé à l'art américain de toute la critique française du temps. Il n'aura été bon qu'à compiler les fiches du catalogue raisonné du maître espagnol.

Guy Marester, qui consacra deux articles à cette exposition, respectivement les 4 et 18 mars 1952 dans *Combat*, fut le seul critique un peu

21. Georges Boudaille, «Vingt peintres américains d'avant-garde», *Arts, Beaux-arts, Littérature*, Paris, 29 février 1952.

22. René Barotte, «Peinture américaine», *Paris-Presse-l'Intransigeant*, Paris, 6 mars 1952, p. 7.

23. Christian Zervos, «Regards sur la peinture américaine», *Cahiers d'art*, Paris, n° 1, 1952, p. 96.

plus positif à l'endroit des peintres américains. Dans le premier²⁴, il constatait que cette seule exposition ne suffisait pas à lever « l'ignorance où nous sommes de la situation exacte de la peinture aux États-Unis. Mais du moins montre-t-elle l'audace et la témérité de certains peintres dont la volonté de rupture avec l'Europe est manifeste (cf. l'expressionnisme de de Kooning) ».

Dans le second²⁵, il commenta spécialement la peinture de Pollock et la rapprocha de celle de Riopelle. Présenté comme le plus aventureux chercheur des peintres américains, Jackson Pollock était mis en vedette. Il serait parti de l'expressionnisme pour aboutir à une « peinture où s'accumulent des signes dont la lisibilité objective est nulle », jeu et hasard se mêlant dans l'opposition du noir et du blanc.

Pollock et Riopelle étaient ensuite associés « dans une volonté commune de rompre avec l'étroitesse d'une plastique trop assurée de ses lois ». Peu importe le sens de cette prose sibylline, ce qui compte, c'est qu'elle confirme l'association de Riopelle à Pollock, déjà faite, on s'en souvient, par Mathieu à *Véhémences confrontées*. Il est vrai que Mathieu les rapprochait aussi l'un et l'autre de Wols. Ce rapprochement, nous le verrons, fera fortune aussi aux États-Unis.

Comme le titre de son article l'indique, Jérôme Mellquist voulait rendre compte des courants de la peinture américaine, mais il le fit en ne traitant que d'artistes comme Whistler, Marin, Maurer... tout en ignorant presque totalement la plupart des peintres présentés à la Galerie de France. Pollock, par exemple, n'était évoqué que par quelques lignes.

« Pollock avait l'air de foncer, tête première, dans sa toile, comme pour la crever : lorsqu'il était moins brutal, il retenait suffisamment de magie pour être significatif²⁶. »

Pour Robert Vrinat, enfin, l'exposition de la Galerie de France ne pouvait pas être convaincante, le travail de ces Américains ne témoignant que d'une application technique²⁷.

On ne s'étonne pas après tout cela que l'auteur anonyme d'un article du *Time* se plaignit du manque d'ouverture des critiques français incapables d'accueillir toute forme nouvelle de peinture²⁸ !

24. Guy Marester, « Artistes américains d'aujourd'hui (II) — Vingt peintres à la Galerie de France », *Combat*, Paris, 4 mars 1952.

25. Guy Marester, « Aspect de la peinture d'avant-garde », *Combat*, Paris, 18 mars 1952.

26. Jérôme Mellquist, « Les courants de la plastique américaine », *Les Arts plastiques*, Bruxelles, n° 4, janvier-février 1952, p. 271-278.

27. R. Vrinat, « Triptyque », *L'Âge nouveau*, Paris, n° 73, mai 1952.

28. Le 11 février 1952.

Cette exposition qui précédait tout juste sa première exposition personnelle dans la Ville lumière ne présageait rien de bon pour Pollock à Paris...

Jackson Pollock 1948-1951

Du 7 au 31 mars 1952, Pollock avait sa première exposition particulière, intitulée *Jackson Pollock 1948-1951*, à Paris, au Studio Facchetti, c'est-à-dire à l'endroit même où Riopelle avait exposé l'année précédente. Bien qu'il n'ait pas signé le livre des visiteurs, il semble que Riopelle y soit allé. Du moins, c'est ce dont témoigne Jean McEwen, qui affirme y être allé avec lui²⁹.

Comme ce fut le cas pour l'exposition de Riopelle, le catalogue de l'exposition Pollock comportait une préface de Michel Tapié, « Jackson Pollock avec nous », accompagnée dans son cas d'un texte de Alfonso Ossorio, « Mon ami Jackson Pollock³⁰ ». Sur le contenu exact de l'exposition, O'Connor et Thaw sont très affirmatifs : « Quinze œuvres connues grâce aux archives de Pollock³¹ ». Pourtant, ils énumèrent seize œuvres dans leur liste d'exposition au Studio Facchetti. Il se peut qu'ils aient confondu l'exposition personnelle de Pollock au Studio Facchetti avec sa participation au même endroit quelques semaines plus tard à *Signifiants de l'informel II*, exposition collective ignorée d'O'Connor et de Thaw... Quoi qu'il en soit, voici la liste des seize œuvres de Pollock : 1. *Painting*, 1948³² ; 2. *Number 17*, 1949³³ ; 3. *Number 1*, 1949³⁴ ; 4. *Number 2*, 1950³⁵ ; 5. *Number 3*, 1950³⁶ ;

29. Communication personnelle de Constance Naubert-Riser à l'auteur.

30. Traduction du texte qui avait été publié dans le catalogue de l'exposition Pollock à la Betty Parsons Gallery en 1951. Les textes de Tapié et d'Ossorio sont reproduits en entier dans Dominique Bozo et coll., *Jackson Pollock*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982, p. 294-296.

31. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. xvii.

32. *Ibid.*, vol. II, p. 6, n° 187.

33. *Number 17A*, *ibid.*, vol. II, p. 35, n° 211, perdu mais connu par une photo ; reprise dans Jerome Mellquist, « Les courants de la plastique américaine », *Les Arts plastiques*, 4^e série, 5 janvier 1952, figure 159, p. 276 ; mentionné dans Thomas B. Hess, « Abstract Art in America », *United States Line Paris Review*, 1953.

34. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. 74-75, n° 252 ; B. Robertson, *Jackson Pollock*, New York, 1960, planche en couleurs 42.

35. *Ibid.*, vol. II, p. 84, n° 261.

36. *Ibid.*, vol. II, p. 92, n° 269, et planche en couleurs 29.

6. *Number 14*, 1950³⁷; 7. *Number 20*, 1950³⁸; 8. *One: Number 31*, 1950³⁹; 9. *Number 11*, 1950⁴⁰; 10. *Number 7*, 1951⁴¹; 11. *Number 8/« Black Flowing »*, 1951⁴²; 12. *Number 19*, 1951⁴³; 13. *Number 23/« Frogman »*, 1951⁴⁴; 14. *Number 14*, 1951⁴⁵; 15. *Number 2*, 1951⁴⁶; 16. *Number 28*, 1951⁴⁷.

En outre, *Number 16*, 1950⁴⁸ semble avoir été consignée à la galerie, sans avoir été exposée avec les autres œuvres de l'exposition. On signale que *Number 24*, 1951⁴⁹ fut utilisée pour la publicité⁵⁰ et que *Black and White Painting III*, c.1951⁵¹ servit à illustrer un article de *Numero: arte e letteratura*⁵².

L'exposition attira beaucoup de monde, mais Pollock ne vendit rien. Dans une lettre de Pollock à Sidney Janis, Pollock faisait lui-même le bilan de cette exposition et chargeait le célèbre marchand de tableaux new-yorkais de rapatrier ses toiles.

Il est malheureux que nous n'ayons pas pu obtenir les tableaux d'Europe pour la première saison. Je suis heureux de savoir que vous serez à Paris et, à titre de mon représentant légal, vous pourrez rencontrer M. Michel Tapié ou Gabriel Gérauld et fils, 1, rue des Italiens. Ci-inclus la liste des quinze tableaux envoyés. Comme je n'ai été payé pour aucun des

37. *Ibid.*, vol. II, p. 102, n° 279.

38. *Ibid.*, vol. II, p. 104, n° 282.

39. *Ibid.*, vol. II, p. 105-107, n° 283; détail de ce tableau avec Pollock posant devant, repris dans le catalogue de Facchetti; repris en couleurs dans Dominique Bozo et coll., ouvr. cité, p. 176.

40. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. 108, n° 284; *reproduced in the catalogue of Paris 1952 in an installation shot of Parsons 1950, n.p., top work in stack of four*.

41. *Ibid.*, vol. II, p. 138-139, n° 324; mentionné dans *transformation*, I, n° 3, 1952, p. 155; repris dans Dominique Bozo et coll., ouvr. cité, p. 184.

42. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, n° 327, p. 142-143.

43. *Ibid.*, vol. II, p. 150, n° 333.

44. *Ibid.*, vol. II, p. 153, n° 335; repris sur l'intérieur de couverture arrière du catalogue de Paris.

45. *Ibid.*, vol. II, p. 154-155, n° 336; probablement également repris au catalogue de Paris; repris dans Dominique Bozo et coll., ouvr. cité, p. 186.

46. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. 163, n° 342.

47. *Ibid.*, vol. II, p. 168, n° 346; B. Robertson, ouvr. cité, planche 165.

48. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, p. 103, n° 280.

49. *Ibid.*, vol. II, p. 149, n° 331.

50. Courbas, 4 mars 1952.

51. F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. II, n° 332, p. 150.

52. Vol. IV, n° 3, décembre 1952, p. 17, où il est reproduit sur le côté, le haut de la toile à droite.

tableaux soi-disant vendus, je m'attends à les recevoir tous les quinze. Pourriez-vous remercier Mishe Tapié pour ses efforts et de m'avoir fait parvenir son livre⁵³.

Ceci a été confirmé récemment par Jeanne et Paul Facchetti au cours d'un entretien avec Daniel Abadie, le 26 mars 1981 :

Il est bien clair que nous n'avons absolument rien vendu — pourtant les prix de ces tableaux étaient bas. Les plus petits étaient à 2000 F et les plus grands, les plus chers à 8000 ou 9000 F. Malraux aurait bien voulu en acquérir un, après avoir déliré pendant deux heures sur les plus grands tableaux. Je suppose que Pollock pour un musée français aurait consenti à les vendre à un prix très bas. Je le suppose car il n'y a finalement pas eu de transactions, Malraux, qui n'était pas encore ministre, n'ayant pu obtenir de crédits⁵⁴.

Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre après la revue de presse de l'exposition américaine de la Galerie de France, la réaction de la critique parisienne à l'endroit de Pollock ne fut pas, dans l'ensemble, trop négative. Son principal défaut fut d'être mince : à peine quatre articles, si l'on peut encore parler d'articles quand il s'agit, dans certains cas, de quelques lignes seulement.

Ainsi, Henry Galy-Carles et René Barotte furent assez enthousiastes. Le premier signalait « l'obsession des oppositions » chez Pollock et une « débauche de couleurs vives, frappantes, un véritable faisceau d'éclatement de vie⁵⁵... ». René Barotte, qui avait été si sévère à l'endroit des Américains de la Galerie de France, n'y ayant vu, on s'en souvient, que « surréalisme désuet » et « abstraction primaire », fut beaucoup plus positif à l'égard de Pollock :

Quel immense chemin parcouru depuis *la louve* du Museum of Modern Art de New York. Ce fresquiste-né travaille d'une façon très particulière. [...] Cet apprenti sorcier n'obtient pas seulement des effets de hasard mais des œuvres souvent très solides⁵⁶.

Par contre, Pierre Descargues, sans être hostile, fut plus réservé, comme on pouvait s'y attendre d'un critique des *Lettres françaises*. Après

53. Le livre en question est probablement *Un art autre*, publié chez Gabriel Giraud, à Paris, en 1952. Nous en reparlerons plus loin. Voir F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, ouvr. cité, vol. IV, p. 270.

54. Dominique Bozo et coll., ouvr. cité, p. 297.

55. In *Journal de l'amateur d'art*, n° 87, 14 mars 1952.

56. René Barotte, « Pollock abandonne l'huile », *Paris-Presse-l'Intransigeant*, Paris, 16 mars 1952.

avoir présenté Pollock comme « l'atomiste de l'art moderne » et qualifié son travail de « curieux » — ce qui n'est pas précisément un compliment —, il tentait de définir deux pôles dans son développement. Son œuvre, déclarait-il, allait de ses tableaux

[...] aux fourmillements de taches et de filaments coloriés jusqu'à ses toiles où seul le noir et le blanc s'opposent violemment tel un magma vigoureusement brassé où surgiraient de vivants monstres⁵⁷.

Enfin, un certain C. G. fut franchement négatif. Un peu plus, il aurait condamné Pollock à mort : « À Sparte, on condamnait à mort, non pour le crime mais pour l'erreur — c'est-à-dire le calcul vicieux⁵⁸. »

En réalité, pour connaître la véritable réaction à l'exposition de Pollock, il faut consulter les peintres. Il semble qu'elle ne fut pas très enthousiaste. On ne comprit pas le « retour à la figuration » des derniers tableaux, comme si, entre *The She-Wolf*, 1943 et *Frogman*, 1951, l'abstraction n'avait été qu'un mauvais détour chez Pollock. À l'occasion de sa première exposition particulière à New York, l'année même de cette présentation de Pollock à Paris, Mathieu déclarait « aux peintres d'avant-garde américains » que Pollock l'avait « grandement désappointé ». Après avoir été un des grands pionniers de l'art non-figuratif, Pollock semblait vouloir revenir à la figuration :

Parmi les pionniers de cette magnifique aventure, Jackson Pollock à New York et Wols à Paris semblent avoir été les plus audacieux. L'exposition récente de Pollock à Paris révèle qu'il a abandonné l'aventure : il est retourné à la figuration⁵⁹ !

Bien plus tard, Pierre Soulages a rapporté « la surprise des camarades, qui ne comprenaient pas ce retour à la figuration », ajoutant de manière un peu perverse que cela ne l'avait guère surpris puisqu'« on pourrait presque dire que [de la technique de Pollock] la figuration en est la fatalité, car il ne faut pas oublier en effet que cette technique fut, à son origine, explorée par les surréalistes pour appeler des apparitions, faire surgir des images fantasmiques⁶⁰ ».

57. Pierre Descargues, s.t., *Les Lettres françaises*, Paris, 20 mars 1952, n° 406.

58. C.G., s.t., *Arts*, Paris, n° 351, 21 mars 1952.

59. Georges Mathieu, « Déclaration aux peintres d'avant-garde américains », dans *De la révolte à la renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 188.

60. Entrevue de Soulages avec Daniel Abadie, 3 mars 1981, dans Dominique Bozo et coll., *ouvr. cité*, p. 298.

Riopelle et Isabelle Waldberg à la Galerie Henriette Niepce

Du 7 au 21 mars 1952, avait lieu l'exposition *Jean-Paul Riopelle-Isabelle Waldberg peintures, gouaches et objets* à la Galerie Henriette Niepce⁶¹, au 19, rue Rousselet, entre les rues de Sèvres et Oudinot, à Paris⁶². Comme on sait, ce sera l'adresse de Borduas à Paris à partir de 1955. Isabelle Waldberg était la femme de Patrick Waldberg, un ami surréaliste de Riopelle qui s'était détaché de Breton à la suite de l'affaire Carrouges⁶³. Henri Dufresne a une remarque importante sur cette exposition : « Pierre Loeb, un des plus grands marchands de tableaux de Paris, celui qui fit connaître les premiers Picasso, les plus difficiles Miró, les Braque, cubistes, etc., s'enthousiasme pour Riopelle lors de son exposition à la Galerie Niepce⁶⁴. »

C'est au moment de cette exposition que se situe l'anecdote souvent rapportée, entre autres par Guy Robert : « [...] lors d'une petite exposition, et le même soir, Pierre Loeb, un marchand réputé d'œuvres d'art, lui achète tout⁶⁵... »

On se souvient par ailleurs que Georges Duthuit s'était emballé de la peinture de Riopelle à l'occasion de sa présentation, l'année précédente, au Studio Facchetti. Cette nouvelle exposition leur permit de reprendre contact. Surtout, elle fut l'occasion de concrétiser le projet de la publication du texte que la peinture de Riopelle avait inspiré au critique. Sans que l'on sache trop comment, la revue *Canadian Art* désirait à ce moment publier un article important sur Riopelle. Ce dernier crut bien faire que de leur proposer une traduction anglaise de l'article de son ami Duthuit. Cela pouvait paraître aller de soi pour une revue publiée à Toronto, mais il ne faut pas avoir beaucoup pratiqué la prose somptueuse de Duthuit pour savoir quel défi elle représentait pour un traducteur. Or il y avait alors à Paris un traducteur que Duthuit connaissait bien, qui était célèbre en particulier pour ses traductions des textes surréalistes, et qui n'était nul

61. Probablement apparentée à Jeannine Niepce, la photographe de Borduas.

62. Annonce dans *Art d'aujourd'hui*, série 2, n° 5, avril-mai 1951, p. 33, pour l'adresse.

63. Il s'est permis le 23 avril 1951 un texte humoristique, « Les mystères de la place Blanche » où Breton est appelé « Dédé-la-transe » et Carrouges, « M^{re} Cul-rouge ». Voir José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, tome II : 1940-1969, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 102-104.

64. Henri Dufresne, « Jean-Paul Riopelle, un des grands espoirs de la jeune peinture de l'école de Paris », *La Patrie du dimanche*, 25 mai 1952, p. 26.

65. Guy Robert, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970, p. 35.

autre que Samuel Beckett⁶⁶. N'arrivant pas à vivre de sa plume à Paris, Beckett gagnait sa vie en faisant des traductions, «cette vieille foutaise alimentaire», comme il disait⁶⁷. C'est donc à lui que la revue *Canadian Art* demanda, sans doute sur la recommandation de Duthuit et par l'intermédiaire de Riopelle, de traduire le texte de Duthuit, qui parut sous le titre de «A Painter of Awakening — Jean-Paul Riopelle», à la fin de l'année, précédée du paragraphe de présentation suivant :

Peu d'artistes canadiens, quand ils sont jeunes, peuvent espérer attirer quelque attention soutenue de la critique à Paris. Jean-Paul Riopelle, qui vient de Montréal, est l'exception. Bien que âgé de seulement vingt-neuf ans, il s'est déjà fait une réputation à Paris pour l'originalité sans exemple de sa peinture. Nous avons découvert que l'un des plus importants critiques français en art contemporain, Georges Duthuit, est devenu le défenseur et un collectionneur de ses œuvres. L'article dont nous donnons ici la traduction a été écrit spécialement pour *Canadian Art*. M. Duthuit est l'auteur, entre autres, des *Peintres fauves* dont nous avons fait le compte rendu dans notre numéro de Noël 1950.

Quant à l'article de Duthuit, il se lisait comme suit dans la traduction de Beckett (nous le citons en anglais, d'autant plus que nous ferons état plus loin d'une version française du même texte) :

Jean-Paul Riopelle's approach to painting calls to mind the lines of Victor Hugo:

Il regarde tant la nature
Que la nature a disparu

— a nature which, as soon as he takes up his brush, re-appears unexpectedly so that his paintings look like something one knows, although one does not know exactly what, — like all things in general rather than one thing in particular. He rejects detachment, that fruit of intellect. His painting is purely physical, or rather (for that definition is too strong) instinctive. His pictures take the form, or better they suffer the form, of a tangle of sensations not yet differentiated. They hold together but not by means of any given category of composition; rather they revolve confusedly about and receive their impetus from a series of primary organic nuclei. The result is that certain effects in painting, which one has hitherto been accustomed to

66. Voir A. J. Leventhal, « Les années trente », dans *Samuel Beckett, Cahiers de l'Herne*, Paris, 1976, p. 61-62.

67. C'est du moins ce que porte la dédicace de l'exemplaire de son *An Anthology of Mexican Poetry*, qu'il offrit à son ami A. J. Leventhal. Voir A. J. Leventhal, « Les années trente », art. cité, p. 61.

link to the scale of the size of a canvas, now exist in a free state; they are dependent on nothing but a kind of intensity of vital ebullition: a super-abundant, natural and unqualifiable opulence. Life has just opened its eyes, but cannot yet, or will no longer, select from all that rushes in upon it: it is the twilight disequilibrium before waking or before sleep. And this is why this young Canadian painter, with his glories as of stained glass or of high-warped tapestry, brings certain landscapes before us, or rather about us, and this by no mere chance. The surfaces of earth, of nerves, of epidermis, unfold and flower as one. It is as if Veronese, in a protoplasmic trance, forgot Christ and the wedding feast, and lost himself in a welter of bluish and burnt-almond creams, pure or mingled from the tubes, showing beneath a sheen of motley marble. Or as though Courbet, for the dark patch that he needs, had no longer to seek the justification of a bundle of sticks. And in truth, before certain canvases of Riopelle, we are tempted to exclaim: « The source of the Loue⁶⁸, in its first infancy!

It should not be imagined, however, that there is nothing here but a display of agreeable splendours. The ease of such a paradise would repel us, and very properly so. No, we have before us something very different, and far more impressive. There is something terrifying also in this exuberance, of which not the least striking feature is the latent threat of a sudden lapsing into another excess, — death, as if the paroxysmal eruption might harden and congeal, under the stress of its own indwelling frenzy, into an arid geometry — as certain protozoa do when they die — or worse still, in a Niobeian, petrified aping of motion and vehemence. It would not take much, one sometimes is inclined to feel, to precipitate Riopelle's painting into the rigidity of that nightmare which we gain an idea of by looking at photographs of his works. As the pulsing of the sea, seen from a certain height, appears to change to frozen festoons of mashed pea soup, so the artist's pastures and incandescent forests, when recorded by the photographic lens, give place to a volcanic earth of rugged lava-cracked, crumbling, merciless. But we must not let ourselves be carried away by such a radioscopy. In this frenzy devoid of any precise or, at least, any foreseeable meaning such a petrification is but one extreme case among others; what it is important to underline is that its boundless vitality transcends them all equally. There is nothing in this elementary organism that is not of the most extreme impressionnability, an impressionnability necessarily and ceaselessly bordering on torture; there we have it, the torture of the joy of living. The canvases of Riopelle are like the tracks left by the deploying movements of some short-sighted creature, half-deaf, devoid of memory, and who, being without conscious perceptions, does not know how to keep

68. « Courbet fit plusieurs tableaux des gorges caverneuses de la Loue dont les sources se trouvent au pied du Jura. N.D.É. »

his distance, and, wounded by the lest contact, has not yet learned that one must not play with fire.

There is more than this. After all Riopelle is a man, not an amoeba. That consciousness may be absent from his work, he must labour to destroy it, and this labour demands of him such intensity, such an expense of energy, that it becomes difficult to remember that the end he is striving for is the Eden of pure sensation. On the other hand, in the field of traditional attainment, success might have been for the asking, for Riopelle began his career successfully by producing drawings of an expressionist nature. Drawing he has now abandoned precisely because it encloses and distinguishes forms too sharply. Because it abstracts them. Colour alone makes possible those embryonic forms in perpetual fusion offered to the perception of an organism which has not yet reached the stage of an intelligent animal.

But, unfortunately, he had reached that stage or, more exactly, it had been reached for him; he struggles against intelligence because it is given to him. What a stupendous exertion of strength is involved in this stripping oneself bare of all that is not pure intuition! Tons of colour, layer upon layer, spasm after spasm, employed to prove he has rid himself of any sense of cause and effect (a miracle, incidentally, that the outcome should be only transparency and delicacy). He must be constantly on the watch lest something of conscious logic steal into the picture, for the least of such incursions would render it null and void. The work must be completed at a single stretch — sometimes lasting ten hours — in a kind of vertiginous semi-consciousness. It is as if all his senses were invested at once with no other guide than the feeling that somehow or other it will be accomplished. The essential is not to recover consciousness. And the picture is completed when that sole emotional flux which dictated the undertaking, which supports it and which determines its every aspect, is at last presented in its iridescent nudity.

We feel nevertheless a certain perplexity and a vague uneasiness. It is obvious, in effect, that there is a drama here, but no longer the human drama. Although the blood which flows in this pre-conscious being is in reality that of man himself, mutilating himself, tearing himself free with extreme difficulty from the bondage of the human condition, the essential does not change: what we are concerned with is an escape, a flight from responsibility. It is as if one were to put out one's eyes in order to escape forever from the light which separates, in order to let oneself sink into a marvellous dream without end.

It would be a mistake, however, that there is nothing left here but automatism. The substructure of purely intuitive being is not less

rigorously defined than others. Its form is indefinite. The brush-stroke applied in one corner of the canvas echoes instantaneously at the other extremity, not seen, but sensed. To accuse this painting of automatism is to reproach it with not being alive. Whereas it is precisely its quality of life, undeniable in our opinion, which contains germ of development. It is not without reason that most of the visitors to a recent exhibition by this artist found themselves wondering: «Where can this possibly lead to? And tomorrow?» Irrestibly this question arose on their lips and proved that this work was in the nature of an image of gestation and birth. Already certain centres of agglutination foretell the formation of organs of more clearly defined function, already a frail and rudimentary nervous system shapes itself; a tracery of fibrils, rose-white and exquisitely tenuous, casts its nets over the fluid mass. Perhaps tomorrow they will order it, divide it up, create in it those gaps, those spaces where the mind can, must function. It may well be also that something unique is here offered for our contemplation: the genesis of that human drama known to us only in its established forms.

But does not all this amount to giving a meaning which it not only does not possess, but which it has no right to possess, to the generous flowering of our solitary friend? Is it perhaps the revenge of age on youth, this desire that its efforts should culminate in one's own impasse? Youth, in any case, has vigour, if not right, on its side: and this gift it has of taking one's intelligence out of its normal orbit, of provoking it to so many hypotheses without permitting it to fix on any, is a sure sign that we submit, almost in spite of ourselves, to the indefinable vibration of this work. To insist on its evolving in our direction is tantamount to having to condemn it if it does not. Its hypothetical future should not blind us to its very real present. And a very rare and choice present it is indeed. In the décor, frigid as the table of an operating theatre and plastered with the wicked neon-lights of advertising, in which we languish, this painting sheds the gentle splendours of its fires. For it is perhaps time to say, since painting is our theme, that the principal quality of Riopelle's pictures is their combination of extreme opulence with perfect discretion, so that our poverty is not overwhelmed by an excessive and brutal display of riches; they are rather a conflagration which is like a caress, a silky and smiling onrush of spring⁶⁹.

On ne saurait exagérer l'importance de ce texte de Duthuit. On pourrait parler d'un texte fondateur, déterminant l'orientation de Riopelle vers «au-delà du principe du plaisir» décelée par Hal Foster chez certains

69. Georges Duthuit, «Jean-Paul Riopelle — A Painter of Awakening» (trad. Samuel Beckett), *Canadian Art*, t. X, 1952-1953, p. 24-27. L'article est illustré par deux œuvres de Riopelle datées respectivement de 1950 et de 1952.

surréalistes⁷⁰, et qui fait de Riopelle le seul héritier automatiste de ce versant plus sombre du surréalisme. Duthuit décrit la démarche de Riopelle comme une sorte d'automutilation, une autocastration dont l'image la plus forte est peut-être celle d'un personnage se crevant volontairement les yeux pour ne plus voir la lumière et se laisser couler dans un rêve sans fond. Il ne s'agit donc pas d'une tentative de libérer des contenus inconscients refoulés par la censure, mais une compulsion sinon à détruire la conscience du moins à ne pas la *repandre*, pour retrouver une sorte d'état de confusion mentale que Duthuit décrit tantôt comme une espèce de bouillonnement vital primitif d'avant l'humaine condition, tantôt comme une monde figé, déjà mort, dont les photographies noir et blanc des tableaux de Riopelle donneraient la parfaite image. C'est une contradiction que le surréalisme lui-même n'est jamais arrivé à surmonter, Breton proclamant les vertus libératrices de l'automatisme mais craignant en même temps l'« instinct de mort » qui s'y manifeste parfois, notamment dans l'incitation au meurtre ou la fascination du suicide.

Certes, Duthuit semblait percevoir des signes d'une certaine organisation dans la masse colorée des tableaux de Riopelle, mais on aura noté que cette organisation, par où l'esprit pourra se réintroduire, annonçait-il, est fonction du vide que Riopelle saura y creuser et non d'une sorte de construction *all over* ou autre. Riopelle ne réintroduit la figure dans la masse colorée de ses tableaux que sous la forme de l'absence, du hibou immobile (empaillé) et bientôt de l'oie blanche abattue par le chasseur. Duthuit marquait du même coup la profonde affinité de l'œuvre de Riopelle et celle de Beckett.

Rencontre de Riopelle et de Samuel Beckett

Les premiers contacts de Riopelle et de Beckett remontent à l'époque où ce dernier entreprit la traduction du texte de Duthuit pour la revue *Canadian Art*. Les choses auraient pu en rester là entre le peintre canadien et l'écrivain irlandais. Il n'en fut rien. Il est certain qu'ils se sont beaucoup revus et sont devenus amis par la suite. Interrogé sur ses rapports avec Beckett, Riopelle répond habituellement par des anecdotes et un éloge inconditionnel de son whisky irlandais. Dès l'ouverture de ses entretiens

70. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts et Londres, Angleterre, The MIT Press, 1993.

avec Gilbert Érouart, il évoque la figure de Beckett, déplorant ne pas se souvenir de la marque de ce fameux whisky :

Beckett. On passait des heures à discuter. C'est lui qui fournissait le carburant : il apportait un whisky bien particulier. De l'irlandais, bien sûr. Eh bien, cette marque, si importante pour Beckett, je ne m'en souviens pas. C'est embêtant. Comment parler de Beckett sans parler de son whisky, sans le nommer⁷¹ (...)

Sur le contenu de ces discussions ? Rien. N'y a-t-il pas beaucoup de « parisianisme » dans ce genre de souvenirs ? demande Érouart. Riopelle le nie. Beckett a véritablement été un ami :

Je déjeunais presque tous les jours avec Beckett : on essayait de remonter le moral de Bram van Velde qui n'allait pas fort. J'ai passé des nuits, du côté de La Coupole, à discuter avec Giacometti. Au petit matin, on ne savait même plus de quoi on avait bien pu parler. Ça n'avait pas d'importance. L'essentiel était de se voir et de boire un coup. Sûrement pas d'avoir par avance des sujets de conversation.

Retenons cette constellation de noms autour de Riopelle au début des années cinquante : Beckett, Bram van Velde et Giacometti. Elle confirme sur le plan des élections amicales les intuitions de Duthuit que nous analysions plus haut.

Autrement, que nous reste-t-il encore de ces rencontres ? Une anecdote rapportée par René Viau :

Il avait le meilleur whisky de Paris qu'il faisait venir d'Irlande. Un jour en arrivant chez lui, j'ai cru tomber en pleine pièce de théâtre. Quatre personnes rampaient au sol ! Elles cherchaient les lentilles de contact de Beckett⁷².

Comme toutes les anecdotes de ce genre racontées par Riopelle, celle-ci échappe au temps tout en allant à l'essence du phénomène. Quelle meilleure image du théâtre de Beckett que ces quatre personnages, cherchant les lentilles cornéennes d'un écrivain devenu momentanément aveugle et incapable d'écrire.

On s'étonnera moins dès lors du fait que Riopelle et Beckett se connaissaient dès l'époque du tout premier succès de Beckett, avec *En attendant Godot*, la pièce la plus célèbre de l'écrivain irlandais, qui fut

71. Gilbert Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle* suivis de *Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 16.

72. René Viau, « Riopelle, le hibou des Laurentides », *Libération*, Paris, 13 septembre 1993.

jouée à Paris du 3 au 5 janvier 1953. Roger Blin a raconté toutes les difficultés que, depuis 1948, il avait eues à faire accepter cette pièce sans rôle féminin, soit que les directeurs de théâtre lui aient ri au nez après en avoir pris connaissance, soit que les acteurs aient refusé de jouer une pièce dans laquelle on leur donnait si peu à faire. Seulement cent vingt-cinq exemplaires du texte avaient été vendus en 1952.

Blin ne dit pas qui avait fait le décor d'*En attendant Godot*, le fameux «petit arbre», séparable en trois parties, qu'autant d'acteurs transportaient dans leurs valises quand ils partaient en tournée... Blin déclarait :

Pour cet arbre, j'ai fait un petit dessin d'un arbre minable, et puis vu l'exiguïté de la scène il ne devait pas être très grand. Et puis quelqu'un l'a exécuté comme ça. Après, on a eu le même arbre reproduit en trois parties pour la tournée⁷³.

Il y a des raisons de croire que ce «quelqu'un» n'était nul autre que Riopelle. À Jean-Marie Tasset, qui lui demandait récemment s'il avait travaillé avec Beckett, Riopelle répondait :

Oui, pour *En attendant Godot*. Le soir de la générale, Beckett et moi, nous étions morts de peur. On est alors allés au bistro. À la fin du spectacle, les comédiens sont venus nous rejoindre. Ils étaient très inquiets, et nous, euphoriques. Ç'a des vertus, le vin⁷⁴...

Beckett et Riopelle avaient raison d'être euphoriques. Le succès de la pièce fut immédiat et foudroyant : plus de deux cents représentations.

Signifiants de l'Informel

Riopelle, qui avait déjà participé à une exposition ainsi intitulée l'année précédente, était de nouveau invité par Michel Tapié à exposer à *Signifiants de l'Informel*⁷⁵ au Studio Facchetti, à partir du 3 juin 1952. En plus des siennes, des œuvres de Camille Bryen, E. Donati, R. E. Gillet, Phillipe Martin, Georges Mathieu, Jackson Pollock et Iaroslav Serpan étaient présentées⁷⁶. Mathieu, Riopelle et Serpan se retrouvaient donc ici

73. « Dialogue. Roger Blin-Tom Bishop », dans *Samuel Beckett, Cahiers de l'Herne*, 1976, p. 112.

74. Jean-Marie Tasset, « Le solitaire de Sainte-Marguerite », *Le Figaro*, 19 mai 1994.

75. Qui, pour cette raison, est parfois titrée *Signifiants de l'Informel (II)*.

76. Le catalogue du CNAC indique que Sam Francis y avait aussi une œuvre, mais cela n'est pas vérifié.

avec cinq nouveaux peintres. Georges Mathieu n'était pas moins sévère à l'égard de cette exposition que pour la première exposition de ce genre, même si celle-ci ne présentait que des peintres non-figuratifs et ne pouvait être accusée de manquer d'homogénéité :

En juin 1952, il [Michel Tapié] récidive en présentant huit abstraits lyriques et en supprimant cette fois les figuratifs, mais en y faisant figurer Pollock.

Non content de brouiller ainsi les cartes, il propose alors une exposition de « Peintures non abstraites⁷⁷ », où figurent des figuratifs auxquels il ajoute Pollock. L'on ne peut être plus clair ! Il a soin d'ajouter qu'il s'agit là d'un « nouveau dévidage du réel ». Ce qui n'arrange rien⁷⁸.

Il est vrai que la notion de « réel » chez Tapié est difficile à cerner. On a l'impression parfois qu'il ne désigne par là que la matière picturale. Ou alors il l'entend au sens plus usuel de totalité des choses connues, comme ici.

Un art autre

Le 17 décembre 1952, à l'occasion de la sortie de son livre *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*⁷⁹, Michel Tapié présente au Studio Paul Facchetti quelques œuvres récentes de Dubuffet, Mathieu, Michaux, Bryen, Pollock, Appel, Wols, Ruth Francken, Gillet, Arnal, Ronet, Riopelle, Glasco, Guiette, Ossorio, Serpan, Claire Falkenstein, Sam Francis, Kopic et Étienne-Martin.

Sur cette nouvelle manifestation, Mathieu déclare :

Quelques mois plus tard, il n'était plus question d'art informel, mais d'art « autre ». Cette fois, l'exposition, qui était organisée à propos de la sortie de son livre *Un art autre*, comprenait les œuvres des deux groupes précédemment exposées. Quant au livre, il reproduisait, en dehors de tous les peintres déjà cités, Brauner, Maria, Sironi, Marini, Hofmann, Paolozzi, Dova, Butler, Baskine, Richier, Sutherland, Matta, etc.

Ce mélange de surréalistes, d'expressionnistes, d'abstraites, de figuratifs sous le haut patronage de Picabia et Duchamp, peut bien permettre à

77. Appel, Glasco, Ossorio, Arnal, Guiette, Pollock, Dubuffet, Michaux et Ronet (qui deviendra acteur de cinéma), Studio Facchetti, 20 juin 1952 [note de Georges Mathieu].

78. Georges Mathieu, *ouvr. cité*, p. 82-83.

79. Paris, Gabriel Giraud & fils, éditeurs.

Michel Tapié de « retrouver son compte » [...], mais ne constitue pas en soi la justification d'une apologie d'un « Informel »⁸⁰....

Notons que Mathieu, qui est si critique de Tapié, est constamment inclus dans les expositions qu'il organise.

NEW YORK

Marcel Barbeau chez Wittenborn

Paris resta longtemps le pôle d'attraction principal des automatistes. Nous verrons que Marcelle Ferron ira y rejoindre Riopelle et Leduc. Mais un autre pôle commença à intéresser les artistes du groupe : New York. Nous l'avons vu, dès septembre 1951, Barbeau s'était rendu dans la grande ville américaine avec une dizaine d'aquarelles sous le bras. Il était revenu plein d'espoir de son voyage à New York.

Ses contacts finirent pas porter fruit. Il n'exposa ni chez Passedoit ni chez Durlacher, comme il l'avait espéré, car c'est finalement Wittenborn qui lui ouvrit ses portes. Au printemps de 1952, plus exactement du 24 mars au 19 avril, une trentaine de ses aquarelles étaient accrochées à la One Wall Gallery de la fameuse librairie de livres d'art, Wittenborn & Schultz de New York. Les journaux montréalais ne manquèrent pas de signaler cet exploit, reproduisant avec quelques variantes sans conséquences le même communiqué (rédigé par Suzanne Barbeau ? Il n'est pas signé).

New York ouvre ses portes aux mérites d'un jeune peintre montréalais. Il s'agit de Marcel Barbeau qui expose chez Wittenborn & Schutz, du 24 mars au 19 avril, une trentaine d'aquarelles, de concert avec un peintre américain.

Pour répandre cet événement, le *Art Digest*, revue américaine bien connue, publiera dans son prochain numéro une biographie et quelques notes sur ce peintre, qui participe en même temps à une exposition en Floride.

On sait que Marcel Barbeau a créé une série d'environ trois cents aquarelles qu'il intitule : *Les combustions originelles* à cause de leur aspect volcanique rappelant l'ère de la préhistoire. Ce peintre affirme qu'une forme naît sous la poussée d'un désir intense et non par la force de la

80. Georges Mathieu, ouvr. cité, p. 83.

volonté ou de l'intention. L'instinct joue le premier geste et permet à l'artiste une liberté qui lui fait découvrir les relations et le rythme l'unissant au monde sensible, et qu'il traduit ensuite par un mouvement personnel et des tons d'ombres [et] de lumière. L'intelligence suivra le geste spontané, afin d'apporter au peintre la conscience de l'authenticité ou de la faiblesse de son exécution.

C'est donc dans un grand sentiment d'exaltation joyeuse que Marcel Barbeau a exécuté ses œuvres, car il découvrait véritablement à mesure ses propres moyens de pénétration au centre de l'univers⁸¹.

Barbeau, si ce communiqué reflétait bien son idée, exprimait par là sa parfaite adhésion à l'automatisme tel que défini par Borduas. Perçu comme le moyen par excellence de libérer des contenus inconscients, l'automatisme n'exclut pas l'intelligence, qui intervient vers la fin du processus pour faire un retour critique sur les produits de la spontanéité. Barbeau eut le sentiment de toucher enfin à l'« origine », c'est-à-dire à son propre inconscient. L'extraordinaire fécondité de son procédé lui prouvait qu'il était sur la bonne voie. Le temps des apprentissages dénoncé par Borduas ou Pierre Gauvreau était bien fini.

Le « peintre américain » exposant avec Barbeau n'est pas nommé. Nous ne sommes pas arrivé à l'identifier. S'il était exagéré de dire que la revue américaine *Art Digest* publierait une « biographie » de Barbeau, il est vrai qu'elle publia un paragraphe sur sa présentation. Bien plus, *Art News* en fit autant. Barbeau ne passa donc pas inaperçu à New York. Loin de là. D. A. du *Art Digest* fut plutôt élogieux, même s'il exprima une certaine réserve sur le côté apparemment gratuit des procédés de Barbeau :

MARCEL BARBEAU. Membre de la jeune avant-garde canadienne qui protesta un jour « contre les valeurs sentimentales auxquelles s'attache l'art de la province de Québec », Marcel Barbeau se soustrait à cette sentimentalité en travaillant sur des thèmes cosmiques.

Utilisant des encres de couleur, transparentes et opaques, Barbeau présente *Les combustions originelles*, une série d'images évocatrices. On dirait des cataractes rebondissantes, des cavernes souterraines, des panoramas aquatiques tout droit sortis du puits sans fond du subconscient. Ces œuvres, finement colorées, toutes en transparence, sont

81. Anonyme, « Marcel Barbeau expose à New York », *Le Haut-Parleur*, 22 mars 1952 ; « Marcel Barbeau exposera à New York », *La Patrie*, 23 mars 1952 ; « À New York », *La Presse*, 29 mars 1952 ; « La peinture de Borduas chez Lefort ; Barbeau à New York », *Le Petit Journal*, 23 mars 1952 ; « Marcel Barbeau expose à New York », *Photo-Journal*, 3 avril 1952.

attirantes. Mais, à nos yeux, trop souvent l'élément de gratuité obscurcissait la structure de ces compositions⁸².

On aura reconnu l'argument de l'article du *Journal* à l'occasion de son exposition au Foyer de l'art et du livre à Ottawa, l'année précédente. On y retrouve en particulier l'attaque contre le « sentimentalisme » de la peinture québécoise. Barbeau avait sans doute préparé un petit dossier de presse et cet article en anglais avait retenu l'attention du critique américain.

B. H. d'Art News fut encore plus positif, tout en s'en tenant strictement à une description des œuvres :

Marcel Barbeau, jeune Canadien français qui fait partie d'un groupe de peintres d'avant-garde du Québec en est à sa première exposition à New York. Il présente des encres de couleur sur papier et qualifie de « surrationnel » leur genre d'expressionnisme. Bien que totalement non-figuratives, ces vingt petites compositions, formant une série intitulée *Les combustions originelles*, suggèrent des paysages amorphes et exotiques au gré des taches, des couleurs et des transparences de l'encre laissant apparaître à l'occasion le blanc du papier. 25 à 35 \$⁸³.

Fort de son succès new-yorkais, Barbeau participa d'une aquarelle de la série des *Combustions originelles* au 69^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal, du 9 mai au 18 juin. Il fut le seul à le faire, les liens des automatistes avec le Salon du printemps étant rompus depuis 1950.

Ce succès professionnel de Barbeau fait contraste avec les difficultés personnelles qu'on commence à lui soupçonner dès ce moment. Dans une lettre de colère qu'elle écrivait à Borduas un peu avant l'exposition chez Wittenborn, Suzanne Barbeau, sans nommer directement personne, exprimait son amertume :

[...] je déteste de plus en plus les parasites et les acteurs et je découvre dans le groupe qui se prétend évolué une série de romantiques qui sont au fond des peureux, des faibles, des catholiques (dans le sens péjoratif), des moralisateurs et des bourgeois. Vive celui qui ne se prend pas assez au sérieux pour se permettre d'emmerder les autres. Et vive celui qui est assez enfant pour prendre la vie simplement et ne pas contruire de drames en lui et autour de lui. Et ne pas se croire le nombril de la terre⁸⁴.

82. D. A., « Marcel Barbeau », *Art Digest*, 1^{er} avril 1952, p. 24.

83. B. H., « Marcel Barbeau », *Art News*, vol. LI, avril 1952, p. 58, dans la section *Reviews and Previews*.

84. Suzanne Meloche à Borduas, lettre datée du 825, McEachran, à Montréal, le 4 février 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

Elle visait sans doute le groupe de ceux qui gravitaient autour de Claude Gauvreau, ces automatistes de la dernière heure, plus fascinés par l'aura de scandale qui entourait le groupe que prêts à des engagements profonds. Un passage de la même lettre rendait un son plus personnel :

J'ai de moins en moins de croyances et me réduis de plus en plus à celle de la connaissance de l'être en particulier comme en général. À la connaissance de moi-même en premier lieu. Je ne sens la nécessité d'aucune morale, ni d'aucuns principes, ni de dogmes, ni de religion. Je n'ai aucun goût ni disposition, non plus, pour moraliser les autres, ni même pour les juger : je me sens seulement capable ou de les aimer ou de les laisser passer. Et j'aimerais bien qu'on use de la même manière avec moi. Mais c'est un fait que ceux qui ont besoin de se justifier ont besoin de justifier la conduite et le comportement des autres par rapport à eux et pour ce ne peuvent qu'emmerder les autres.

En février, Barbeau subissait une intervention chirurgicale qui avait nécessité son hospitalisation à Arthabaska. De son lit d'hôpital, il ne semblait pas se douter du drame domestique qui se préparait. À Borduas, il se navrait plutôt de la « brusque dissociation du petit noyau qui nous unissait », entendez non pas sa petite famille, mais le groupe automatiste, dont il est question tout de suite après :

Il y a pourtant le soir au Colibri et à la Hutte où l'atmosphère était plus chaude. [...] Et pourtant chaque fois que je vois « le groupe », c'est-à-dire les jeunes qui entourent Claude, j'en reviens dégoûté. Et pourtant, j'y retourne⁸⁵.

Son hospitalisation terminée, Barbeau revint à Montréal en convalescence chez sa mère, « réduisant ainsi à rien mes fonctions auprès de lui », se plaignit Suzanne à Borduas⁸⁶. Sans emploi, il se retrouva ensuite quelques semaines à la maison. À la fin de l'été, les jeux étaient faits, au moins dans l'esprit de Suzanne. Elle était décidée à partir et cherchait déjà un emploi comme secrétaire à l'extérieur. Elle mit Marcel devant le fait accompli. Elle ne voulait pas avoir la garde des enfants. Le 1^{er} août 1952, elle écrivait à Borduas que, même s'ils gardaient encore la maison pour deux mois : « Tout est pourtant fini entre nous et on est tous deux très contents de ce qui arrive⁸⁷. »

85. Marcel Barbeau à Borduas, lettre datée d'Arthabaska, le 21 février 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

86. Suzanne Barbeau à Borduas, lettre datée de Saint-Mathias, le 1^{er} mars 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

87. Suzanne Barbeau à Borduas, lettre datée du 1^{er} août 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

Certes, on pourrait trouver toutes les raisons que l'on voudra à l'échec de ce ménage. Ce n'est pas que Marcel n'avait pas tenté de subvenir aux besoins de sa petite famille. On a vu qu'il n'avait jamais reculé devant le travail. Mais les emplois qu'il avait réussi à décrocher étaient mal rémunérés et l'occupaient la plus grande partie de la journée quand ce n'était pas aussi en soirée, ne lui laissant que peu de temps pour peindre. Par ailleurs, l'aventure de la ferme à Saint-Jean-Baptiste s'était terminée sur un échec financier. Pis encore, il en était résulté une rupture avec Mousseau et avait reporté chez les plus jeunes du groupe une tendance à la division qui était déjà sensible entre les plus vieux et les jeunes dans le mouvement automatiste.

Certes, tous les torts ne sont pas du même côté. Suzanne avait les siens. On lui soupçonne des liaisons hors mariage, ne serait-ce que par les adresses de certains mots qu'elle envoie à Borduas, en lui recommandant d'utiliser le mot « M^{lle} » s'il lui venait la fantaisie de lui répondre à cet endroit⁸⁸. La rumeur confirmait ces incartades. Toutefois, son analyse des raisons profondes de leur séparation n'est pas sans mérite :

À vrai dire, depuis quatre ans que nous vivons ensemble, j'ai subi une sorte d'oppression en ce sens qui m'obligeait à ne pas m'exprimer et à souffrir du fait d'une frustration. [...] À vrai dire, depuis quatre ans, je n'ai pas l'impression d'avoir été moi-même et j'ai dû laisser passer un tas de circonstances qui m'auraient permis d'être plus heureuse. Ainsi — en passant — avec vous, j'ai sans cesse été auditive — comme vous dites; afin de laisser à Marcel le champ libre pour s'exprimer. Ce qui ne m'empêchait pas de sentir que je laissais passer un contact que je désirais et qui m'apparaissait enrichissant.

Or il m'est impossible de continuer plus longtemps ce rôle passif. C'est une sorte de réaction que je subis et il faut enfin que je m'exprime. J'ai expliqué cela à Marcel qui a reconnu son erreur en ce sens et qui m'a promis de me laisser mes chances. Mais je sens que c'est tout aussi impossible pour lui. Il a déjà recommencé quelques réprimandes. Je crois que ça peut fort mal aboutir. [...] Vous ne pouvez savoir à quel point j'ai envie d'être moi-même⁸⁹.

La situation, difficile pour Barbeau après le départ de Suzanne, devint intenable. La charge des enfants lui revint et, malgré des promesses de

88. Suzanne Barbeau à Borduas, lettre datée du 864, Prince-Arthur, Montréal, le 16 février 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

89. Suzanne Barbeau à Borduas, lettre datée du 4 août 1952. MACM, Archives Borduas, dossier 107.

Suzanne de participer au coût de leur pension, elle lui revint entièrement. Barbeau décrocha un emploi à demi-temps comme professeur de dessin dans une école technique de Rouyn-Noranda. Pour arrondir ses fins de mois et payer la pension des enfants, il donnait des cours de dessin à des groupes d'amateurs à Rouyn, Amos et Val-d'Or, parcourant d'immenses distances en Abitibi et au Temiscamingue pour rejoindre ce beau monde.

Coupé de tout milieu artistique, Barbeau quitta Rouyn et s'établit à Québec, où il loua une chambre sur la rue Hamel qui lui servait de cuisine et d'atelier. On n'aurait pas pu y faire vivre des enfants. Pauline Shink lui trouva un emploi comme aide-photographe itinérant, mais il n'arrivait plus à payer la pension des enfants. Poursuivi en justice pour retard dans ses paiements, il fut laissé tranquille, le juge comprenant l'extrême précarité de sa situation. Sa sœur Pauline vint le chercher à Québec. Ses sœurs s'engagèrent à prendre soin de Manon, la petite fille, et de faire pression sur la famille de Suzanne pour qu'on s'occupe du petit garçon. Une sœur de Suzanne, religieuse, avait eu vent d'un couple de Rouyn-Noranda qui cherchait à adopter un enfant. C'est ainsi que François fut donné à l'adoption, mais à la condition que Marcel renonce à ses droits parentaux et s'engage à ne plus jamais le revoir.

MONTREAL

Marcelle Ferron et Robert Blair au Gesù

Du 14 novembre au 8 décembre 1952, Robert Blair et Marcelle Ferron exposèrent leurs tableaux dans le hall du théâtre du Gesù, 1200, rue Bleury, à Montréal. Un journaliste s'étonne de l'accueil fait aux automatistes par les jésuites. L'exposition coïncidait avec le second spectacle du Théâtre du Nouveau-Monde, qui présentait une pièce de Marcel Achard, *Le corsaire*. C'est donc avec le TNM que Ferron et Blair avaient fait leurs arrangements⁹⁰. Si l'on peut dire, car une autre journaliste parle de la « gentillesse de Jean Gascon⁹¹ », directeur du TNM. Les « arrangements » durent se faire à l'amiable. Comme toujours, en l'absence de catalogue, il n'est pas facile de reconstituer le contenu exact de l'exposition. On a du moins quelques bribes sur la participation de Ferron. Il

90. Georges Ouvrard, « L'exposition Ferron-Blair », *Le Canada*, 26 novembre 1952, p. 6.

91. Paquerette Villeneuve, « Exposition Ferron-Blair au Gesù », *Le Quartier latin*, 27 novembre 1952, p. 6.

semble qu'elle y avait des œuvres de petits formats. Un journaliste parle de « miniatures⁹² », Charles Doyon, d'« explosions au format d'une enveloppe », voire de « timbre-poste », et s'écrie : « Plus elles sont petites, plus elles sont délicieuses⁹³. »

N'eût été de Doyon, même les titres de quelques œuvres de Ferron n'auraient pas été conservés : *L'après-midi d'un monstre*, *Introspection*, *Fragilité*, *Schéhérazade*, *Tumulte*, *Sargasses parallèles*, *Nocturnes*, *Belle de nuit*, *Fleur secrète de la nuit*, *Contemplations terrestres* (dans ce dernier as, il s'agit peut-être d'une série de petits tableaux).

De Blair, il ne nous révèle qu'un titre : *Végétaux stoïciens*.

L'exposition fut très commentée par la presse, à preuve que les lieux insolites ne décourageaient pas les journalistes. Il est vrai qu'ils pouvaient être attirés par la pièce qui se jouait en même temps. Rodolphe de Repentigny, dont nous rencontrons le nom pour la première fois, commenta le premier l'exposition, avec son brio habituel :

Marcelle Ferron et Robert Blair [...] ont à peu près abandonné, surtout le dernier, de peindre des tableaux qui, en quelque sorte, crèvent le mur. Ou s'ils le crèvent, comme chez Ferron, c'est sur un monde qui n'est pas organisé comme celui que l'on a appris.

Marcelle Ferron s'est développée une technique qui lui permet de donner une vie nouvelle à sa matière. Certaines de ses toiles sont comme une végétation étrange qui fleurirait sur le mur. Une certaine *Fleur de la nuit*, aux noirs palpitants d'une vie secrète, attire tous les regards. L'artiste, par un jeu d'oppositions de couleurs obtient un effet irisé discret mais puissant.

Une autre toile nous montre un coin d'un monde où se meuvent des formes étranges qui font irrésistiblement penser à *La métamorphose* de Kafka. Une lumière intense mais filtrée baigne le sujet.

D'ailleurs ce qui est plus remarquable dans nombre des toiles de Ferron, c'est son emploi de la lumière et la qualité qu'elle donne à cette lumière. On devrait même dire — les espèces de lumière qu'elle crée. Quant à ses sujets la plupart ont un caractère presque palpable, mais d'une extrême délicatesse. On leur sent une vie qu'ils n'ont pas encore tout à fait. Ils sont un appel à la vie. À peine nécessaire de préciser que l'artiste compose ses sujets sans faire appel à la connaissance pragmatique des choses.

92. Jean-Victor Dufresne, « Peinture. Marcelle Ferron expose au Gesù », *La Patrie*, 19 novembre 1952.

93. Charles Doyon, « L'automatisme. Ferron et Blair », *Le Haut-parleur*, 6 décembre 1952.

Dans ses toiles jamais de fracas de couleurs. L'harmonie prédomine, dans sa coloration, pour faire pendant à la suavité des formes et à la liberté des mouvements. Cependant, les sujets n'échappent souvent que de près à la viscosité. Même, ils y trempent par leurs ombres, par leurs prolongements qu'on nous laisse soupçonner. En regardant certaines toiles, on a l'impression de contempler ce qui se passe dans un bocal. C'est là beaucoup plus un effet de la texture que du dessin.

En insistant sur la qualité de la lumière dans la peinture de Ferron, voire en parlant de « viscosité », de Repentigny était un peu prophète puisque Ferron, à la veille de son départ pour Paris, allait développer un goût pour le vitrail et les verres colorés.

De Repentigny poursuivait son commentaire en s'attachant ensuite aux œuvres de Robert Blair :

Tout autre est Robert Blair. Il ne peint jamais derrière le mur, mais devant. Il pourrait tout aussi bien, éprouve-t-on à le contempler, ne jamais rien y avoir eu derrière aucun mur, quant à lui. Il n'y a aucune dimension dans ses tableaux. On peut les renverser, les couper en deux, en quatre, ce serait du pareil au même. Il peint de la vie, c'est-à-dire que c'est la vie en lui qui peint. Son œil exige des couleurs et sa main des mouvements — et la toile est là pour recevoir l'un et l'autre, sans plus d'apprêt ou de recherche. À moins qu'il y ait une recherche à ainsi dépasser l'apprentissage des formes significatives et des harmonies à qui presque personne ne peut échapper. Peu de peintres peuvent ainsi échapper à l'emploi des signes. Même chez Blair, on perçoit parfois un relent d'habitudes visuelles et motrices anciennes. Il y a parfois dans ses toiles des trous, des débouchés. Ses toiles sont parfois crevées par des taches pâles. Alors elles perdent leur caractère propre d'actes gratuits pour prendre un sens — ou au moins une direction.

Pas de dessin chez lui. Et que des formes fortuites. Dans ses toiles les plus anciennes, on retrouve une recherche apparente, du moins d'harmonie. Mais cela est de moins en moins visible dans ses œuvres plus récentes⁹⁴.

Manifestement, la peinture de Blair a donné plus de fil à retordre au critique. Il a très bien vu la renonciation à tout espace profond chez Blair, son *all overness*, en décrivant ce qu'on pourrait appeler le caractère métonymique de sa peinture : la partie fait le même effet que le tout. Il y

94. Rodolphe de Repentigny, « Au Gesù. Des peintres qui ne voient pas à travers les fenêtres », *La Presse*, 22 novembre 1952, p. 66.

reviendra au début de l'année suivante, sous le pseudonyme de François Bourgogne, dans *L'Autorité*:

Blair, ainsi que Riopelle, qui habite Paris depuis plusieurs années, illustrent la tendance « automatiste », où la primauté est accordée à la matière subjective, au détriment de la construction. On peut dans ce cas parler de réalisme spontané. Plus intellectuelle, plus rationnelle est la peinture de Marcelle Ferron, où l'attention se concentre sur une évolution interne⁹⁵.

On pouvait s'attendre à moins de sympathie de la part d'un Pierre Saint-Germain qui s'était donné la mission de « démasquer » les automatistes, et de les dénoncer comme des gens qui cultivent le « chaos » en proclamant l'avènement d'un ordre nouveau, qui sèment le doute en portant « le flambeau d'une nouvelle révélation ». Il commençait son article en proclamant « un retour au réalisme » dont il voyait des signes à l'exposition de la Royal Canadian Academy, ce qui était faire preuve de peu de discernement. Comment des peintres exposant sous l'égide de l'Académie royale auraient-ils pu « revenir » au réalisme, qu'ils n'avaient jamais quitté? Il parlait ensuite de nos exposants automatistes:

Dans le hall du Gesù, Marcelle Ferron et R. Blair exposent des toiles montrant que le genre automatiste (ou abstractionniste) n'est pas mort à la suite du départ de Borduas⁹⁶. Ces tentatives de représentation inconsciente des réalités intérieures ont sans doute leur mérite (souvent insaisissable); elles ne nous empêchent toutefois pas de souhaiter que Ferron et Blair débouchent un jour sur la réalité tout court⁹⁷.

Cela lui vaudra une mise au point de Claude Gauvreau sur la notion de « réalité tout court », le tout assaisonné de quelques insultes à la « prétention » et à l'« ignorance » de son adversaire. Il faut dire que le contentieux entre les deux hommes était lourd.

M. Saint-Germain veut de la « réalité tout court ».

Qu'est-ce que la « réalité », cher Saint-Germain?

Avant de prétendre imposer aux choses leur désignation conventionnelle comme seule réalité, que n'avez-vous réfléchi sur la relativité de

95. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Toutes les tendances dans le "groupe des peintres" », *L'Autorité*, 28 février 1953, p. 8.

96. Faut-il préciser qu'en 1952 Borduas n'était pas encore parti pour New York!

97. Pierre Saint-Germain, « Réalisme pas humain », *Le Petit Journal*, 23 novembre 1952, p. 61.

toutes les perceptions humaines? Et que n'avez-vous pas médité sur la subjectivité de toutes les affirmations doctrinales, sur la fatale injustice de tous les lits de Procuste universels?

En peinture, depuis quand, en dépit de tout nom et de toute désignation conventionnelle, la seule réalité concrète d'un objet n'est-elle pas ses trois dimensions? Et quel œil exercé ne verrait, dans les tableaux de Ferron et dans ceux de Blair, la hauteur, la largeur et la profondeur visuelles?

Saint-Germain ne laissera publier ce court texte de Claude Gauvreau (l'avait-il publié au complet?) qu'en l'accompagnant d'une longue réplique, curieusement présentée en introduction au texte de Gauvreau:

Claude Gauvreau décrète que le jeu de formes et de couleurs des tableaux de Ferron et Blair constitue des réalités. Le public qui raisonne dans le concret, qui souffre chaque jour des contradictions de l'actuelle société, n'y découvre rien qui l'inspire, qui lui offre le moyen de transformer le réel, rien qui ne montre les hommes et les choses avec qui il veut vivre.

C'est cela, cher Gauvreau, la réalité tout court.

Les réalités dont vous parlez vaguement, et que traduisent subjectivement Ferron et Blair, elles ne doivent pas s'exprimer dans les toiles des peintres qui se disent «avancés». La peinture et la psychanalyse ne sont pas des sœurs jumelles. Les problèmes personnels de l'artiste ne valent que s'ils rejoignent ceux de la société en marche, et si leur représentation renferme une vertu de communication. Pareille méthode ne souffre pas de dogmatisme: elle épouse les tâches urgentes de la lutte pour la dignité humaine⁹⁸.

Le ton a monté entre le journaliste et son opposant. Quelle étrange conception de la peinture... On croirait lire une définition à la Jdanov, pour qui les valeurs de progrès de la société passent avant les valeurs individuelles et celles-ci sont confondues avec des contenus psychologiques, voire psychanalytiques.

Entre-temps, les journalistes comme Georges Ouvrard au *Canada* ou Paquerette Villeneuve au *Quartier latin* commentaient moins les tableaux de l'exposition qu'ils ne présentaient des défenses de la peinture abstraite en général, ressassant, pas toujours de façon très heureuse, les mêmes arguments que leurs devanciers. Ainsi, pour Ouvrard, l'artiste automatiste

98. Pierre Saint-Germain et Claude Gauvreau, «Querelle sur le réalisme», *Le Petit Journal*, 30 novembre 1952, p. 59.

n'a pas de « but » quand il commence sa toile ; le public n'a pas à s'en préoccuper non plus. Sa technique est secondaire. Les comparaisons avec d'autres toiles enfin n'ont pas d'intérêt. « Chaque toile est un tout complet. » Ces restrictions limitent le commentaire et Ouvrard ne trouve pas grand-chose à dire sur les toiles exposées, sinon que « c'était une bonne idée de faire une exposition ensemble, car leurs toiles s'accordent bien. [...] Les toiles de Blair sont peut-être un peu plus difficiles d'accès que celles de Ferron, ce qui ne diminue en rien leur valeur. Tous deux présentent des toiles très intéressantes⁹⁹ ». Oui, mais encore ?

Paquerette Villeneuve, quant à elle, se lance dans une diatribe contre le public et propose une défense de la peinture actuelle. Cette peinture serait « plastique ». « C'est par la couleur seule qu'elle crée des objets, ou plutôt par la couleur additionnée de la perspective. » Oups ! Que vient faire la perspective là-dedans ? Nous ne serions pas encore sortis du cube scénique de la Renaissance ? Le développement de la peinture actuelle est « rationnel » ; pourtant, la peinture elle-même s'adresse à la sensibilité ! L'artiste n'a pas à s'abaisser au niveau du public. Il ne se laisse guider que par son intuition. La critique aussi, semble-t-il.

Quant aux toiles elles-mêmes, Blair est très délicat, il y a dans ses meilleures toiles quelque chose de fracassé et de lumineux. Il passe par plusieurs périodes de coloration et se renouvelle, s'adapte à chacun de ses changements. C'est le jeu des couleurs qui domine chez lui.

Chez Ferron, c'est le sens plastique, le sens du formel et de la matière. C'est une peinture utérine, qui tourne autour des couleurs denses et obscures. La meilleure toile est d'un genre différent. Couches, pigments de lumière jaune superposés, jaune serpent qui fait briller la couleur. Ses toiles se détachent facilement en objets à trois dimensions, c'est pourquoi elle fait d'excellentes sculptures¹⁰⁰.

On le voit, les expositions automatistes ne passent jamais inaperçues et donnent toujours lieu à des polémiques idéologiques intéressantes.

Beauté baroque

Claude Gauvreau s'était mis à la rédaction de son « roman moniste », *Beauté baroque*, durant l'été 1952. Cela l'occupa jusqu'en novembre. C'est donc dire que la rédaction de ce roman, suivant de peu la mort de Muriel

99. Georges Ouvrard, art. cité.

100. Paquerette Villeneuve, art. cité, p. 6.

Guilbault, s'est faite dans cette immense déchirure créée par le départ brutal de celle qu'il avait aimée. Comme l'a rappelé André-G. Bourassa, l'association de l'expression « beauté baroque » à Muriel était établie depuis longtemps dans l'esprit de Claude. On la trouve déjà dans une lettre datée du 2 mai 1950 :

Muriel est une beauté baroque parfaite (j'emploie le terme *baroque* dans son acception la plus pure). Les traits de Muriel sont les plus singuliers qu'on puisse imaginer ; leur organisation plastique tient de l'acrobatie. Nature ardente, entière [...]. La vie de cette femme essentiellement surrationnelle est marquée de tragédies personnelles intenses. Elle a eu des amours terribles, elle connut un mariage gâché. Chez elle, oui vraiment, il y eut beaucoup de la Nadja de Breton¹⁰¹.

On soupçonne que ce travail d'écriture-exorcisme fut épuisant pour le poète. Il a raconté comment la dactylographie du manuscrit, qui l'occupa dans l'hiver qui suivit, s'était faite dans les brumes de l'amnésie.

101. André-G. Bourassa, « Notes sur *Beauté baroque* », dans Claude Gauvreau, *Beauté baroque*, roman moniste, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 181.

1953

LONDRES ET PARIS

Opposing Forces

En janvier 1953, Riopelle participait avec Sam Francis, Georges Mathieu, Henri Michaux, Alfonso Ossorio, Jackson Pollock et Iaroslav Serpan à *Opposing Forces*, exposition collective présentée à l'Institute of Contemporary Art, à Londres. Le catalogue est de Michel Tapié¹. Mathieu, voyait dans cette présentation londonienne une manifestation de l'internationalisation de l'art d'après-guerre :

Les expositions de groupe éclatent alors un peu partout dans le monde, à une cadence de plus en plus précipitée. Parmi celles qui sont les plus homogènes, citons celle de Londres qui a lieu en janvier 1953 sous le titre *Opposing Forces* à l'Institut d'art contemporain (elle rencontre — l'on s'en doute — ironie et scepticisme de la part de la presse anglaise qui y voit « l'extrémisme en art » et qui se déclare « baffled »)²...

Il est curieux que Mathieu parle ici d'homogénéité, lui qui est habituellement si critique dès qu'on accroche côte à côte, comme Tapié le faisait souvent, des abstraits et des figuratifs. On peut se demander en effet ce qui permettait de rapprocher les assemblages d'Ossorio et les dessins apparitionnels de Michaux avec les *drippings* de Pollock, les monochromes de Sam Francis, les compositions *all over* de Riopelle et les proliférations organiques de Serpan ?

Les organisateurs londoniens de l'exposition avaient vu plus juste en parlant de « forces opposées ».

1. Voir Daniel Abadie, *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, 1984, p. 59.

2. Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 77.

Riopelle chez Craven et chez Pierre

John Craven venait tout juste de s'établir au n° 5 de la rue des Beaux-Arts, juste en face de la célèbre Galerie Pierre, au n° 2 de la même rue. S'il faut en croire Mathieu, c'est à la suite de la publication du premier numéro de sa revue *United States Lines Paris Review*, où étaient rapprochées des œuvres d'avant-garde des États-Unis et d'Europe — il cite Mark Tobey et Wols —, que John Craven eut l'idée d'ouvrir les portes de sa galerie à dix-huit peintres et sculpteurs dont les œuvres étaient reproduites et commentées dans la revue. Riopelle était du nombre et fut donc exposé chez Craven avec ce groupe dans une exposition intitulée *Coast to Coast*. En préfaçant lui-même son exposition, Craven la situait dans la ligne des confrontations déjà signalées de la peinture d'avant-garde des deux côtés de l'Atlantique, des côtes de l'Europe à la côte du Pacifique. Mais il ne le faisait pas en des termes révélateurs. Il ne semble pas en particulier que l'extension des frontières envisagées jusqu'à la côte du Pacifique ait eu d'autres raisons d'être que d'expliquer la présence d'une œuvre de Tobey aux cimaises de l'exposition et pour faire plaisir à Mathieu, qui aimait la peinture de Tobey, presque autant que celle de Wols, ce qui n'est pas peu dire dans son cas.

L'expressionnisme graphique de la non-figuration américaine et la rigueur logistique implacable des positions avancées de l'Europe ont tout à espérer de brutales confrontations qui, comme celle-ci, démontrent des rapports étroits qui existent entre les préoccupations des peintres américains et européens dans leur volonté d'exprimer dans des formes nouvelles n'ayant plus rien à voir avec un beau plus ou moins hérité de la Renaissance. Plus de doute, nous avons le privilège de vivre l'un de ces moments de l'histoire où une nouvelle signification de l'art s'élabore. Du Pacifique à l'Europe : *coast to coast...* Vers un devenir plus conforme à notre troublant et vivace aujourd'hui³.

Craven ne devait pas s'en tenir à cette seule présentation dans un groupe pour Riopelle. Il lui offrait bientôt une exposition particulière, du 8 au 23 mai 1953, intitulée *Riopelle. Peintures récentes*. Cette exposition coïncida avec une autre, simplement intitulée *Riopelle*, à la Galerie Pierre, du 8 au 13 mai 1953. Un catalogue de huit pages, fait d'un court essai de Pierre Loeb, illustré par une reproduction couleur et une photo de Riopelle dans son atelier de la rue Durantin et agrémenté d'un poème de

3. Voir Georges Mathieu, ouvr. cité, p. 80-81.

Nicole Derlon, fut publié à cette occasion conjointement par la Galerie Pierre et la Galerie Craven⁴. Si l'on peut se fier au catalogue rétrospectif de la Galerie Loeb, l'exposition aurait comporté entre autres un *Sans titre*, 1949⁵, *La rancheray*, 1952-1953⁶ et *Crépuscule*, 1953⁷. Guère plus inspiré que son collègue Craven, Pierre Loeb avait préfacé le catalogue d'un court texte peu compromettant :

C'est toujours le même combat que doivent livrer les novateurs. Comme devant un animal dangereux, l'audacieux s'approche avec prudence, s'enhardit, dompte un peu plus la nature, l'oblige à lui livrer un autre secret, dans l'art comme dans la science. Que veulent dire ces masses de couleur qui, dans un apparent désordre se chevauchent, mais s'ordonnent comme par miracle dans une parfaite harmonie, dans un tout serré à éclater, composé, construit sans qu'aucune fausse note ne vienne nous choquer ? Quel est ce monde de Riopelle ? Il est total, minéral, végétal, stellaire, au gré de notre sensibilité et de notre imagination. Voilà une œuvre saine, joyeuse, franche, amoureuse de la vie, dénuée de littérature. Voilà un art fait de cet équilibre si rare de l'intelligence et de la sensibilité. Voilà un créateur.

En légende à la photo représentant Riopelle dans son atelier, on pouvait lire :

Quand on visite l'atelier éclaboussé de couleur, on voit devant la toile des rangées de pots de peinture, de matière opaque, lourde, inerte. Ces couleurs mystérieusement mêlées dans une alchimie déroutante ou employées à l'état pur, vont devenir ciel, rocher, terre, sang, air, feuillage, cristaux.

Non seulement Loeb s'en tenait à une lecture quasi figurative des tableaux de Riopelle mais, en y voyant que la manifestation d'une sorte d'élan vital, de joie de vivre, il passait à côté des lucides analyses de Duthuit. Le catalogue comportait également un poème de M^{lle} Derlon, dont Guy Robert ne nous cite miséricordieusement que la dernière strophe :

4. La bibliothèque du MOMA à New York en conserve un exemplaire (*Artist Exhib. Catal.*). Voir aussi *L'aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, Paris 1924-1964*, Paris, 1979, p. 128-129, pour un extrait du catalogue.

5. Huile sur toile, 128 cm x 98 cm., coll. : Henri Fara, Paris.

6. Huile sur toile, 130 cm x 195 cm., coll. : Marcel Nahmias, Boulogne.

7. Coll. : Galerie Jean Fournier, Paris.

Oiseaux des îles violacées descendant
 Des ombres tropicales d'une cage irisée
 Aux vents oubliés de ces diaphanes effluves
 D'espace enivrés de totems solaires
 Rougissant avant de s'envoler fécondés
 Au long des crépuscules lunaires encore incandescents
 De ces branchages éclatés aux murmures caressants
 D'un millier de plumes somptueuses
 Irradiées au cœur des savanes en feu
 À jamais pétrifiés.

Pierre Schneider date de cette exposition le début de la notoriété de Riopelle à Paris :

Inconnu en 1947, n'exposant que dans de petites galeries de la rive gauche, il n'acquiert quelque notoriété que vers 1953, alors qu'il expose chez Pierre Loeb. Mais c'est un an plus tard qu'il se voit projeté brutalement à l'avant-plan⁸.

Manifestement, exposer chez Pierre revenait à faire partie du bon réseau.

MONTREAL

Breton rend hommage à Borduas

Bien qu'elle soit venue tard, la reconnaissance de l'importance du mouvement canadien par Breton fut capitale et sans arrière-pensée. C'est au cours de l'émission *La revue des arts et des lettres*, réalisée par Roger Rolland le 13 janvier 1953 à Radio-Canada, que Breton prononça un éloge inconditionnel pour l'action de Borduas. Borduas en fut certainement très touché. Il avait gardé dans ses papiers le texte intégral de cette intervention de Breton⁹, qui répondait à la question : « Où en est le surréalisme ? » Nous avons déjà fait état de ce texte parce qu'il contient des

8. Pierre Schneider, « Jean-Paul Riopelle », *L'Œil*, n° 18, 1956, p. 39.

9. MACM, Archives Borduas, dossier 110; voir « Où en est le surréalisme? (texte d'une causerie radiophonique d'André Breton) », *Le Haut-parleur*, 24 janvier 1953, p. 5; extraits dans *La Semaine à Radio-Canada*, 1^{er}-7 février 1953 (vol. III, n° 17, p. 5-6); voir André Breton, « Où en est le surréalisme? », *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17, pour une transcription intégrale du texte tel qu'il se trouve au fonds Borduas.

détails intéressants sur le passage de Breton au Canada en 1944. Pour le reste, « Où en est le surréalisme ? » réaffirme l'intérêt du surréalisme tardif pour l'ésotérisme et l'occultisme et, de ce fait, n'a pas beaucoup de rapport avec l'automatisme québécois. Adoptant, probablement sans le savoir, les réserves du collectif *Rixes* à l'endroit de cet intérêt particulier de Breton et du surréalisme tardif, Borduas a toujours repoussé tout ce qui de près ou de loin avait des relents de « mysticisme ». On l'a vu, cette attitude fut à l'origine de ses difficultés avec la pensée d'Abellio et avec Leduc, admirateur d'Abellio.

Retour des Leduc au Canada

Vers la fin de 1952, après avoir passé un peu plus de cinq ans en France, les Leduc décidèrent de revenir à Montréal. Le 29 décembre 1952, ils annonçaient à Borduas qu'ils s'embarqueraient le 13 janvier suivant sur l'*Île-de-France* et devraient accoster à New York vers le 19 ou le 20. Un entrefilet daté du 23 janvier annonçait finalement leur arrivée à Montréal¹⁰. Au moment où Leduc écrivait à Borduas, il était déjà au courant des projets d'émigration aux États-Unis de ce dernier et craignait de le manquer avant son retour au pays, d'autant que dans une lettre antérieure, Borduas avait parlé d'un départ « fixé au 3 novembre — pour New York¹¹ ». On comprend dès lors le ton du mot rapide envoyé le 29 novembre par Leduc à Borduas : « Ce mot vous parviendra-t-il à temps ? — Nous aurions aimé vous rencontrer. Si possible¹²... » En réalité, il n'avait rien à craindre. Les services d'immigration américains firent tant de misères à Borduas, à cause de son entrevue avec Gilles Hénault, publiée dans *Combat*, journal du Parti communiste du Québec, qu'il ne put quitter le Canada qu'au printemps. On était alors en plein maccarthysme et une atmosphère de chasse aux sorcières présidait aux demandes d'immigration venues de l'étranger, y compris d'un pays ami comme le Canada. Borduas ne put partir que le 1^{er} avril, d'abord pour Provincetown, puis pour New York à la fin de l'été. Leduc eut donc tout le temps de le voir avant son départ.

10. Anonyme, « Peintre de retour », *Le Canada*, 23 janvier 1953, p. 7. Illustré.

11. Borduas à Fernand Leduc, 22 octobre 1952 ; cité dans André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Hurtubise HMH, Montréal, 1981, p. 269-270, n. 290.

12. André Beaudet, ouvr. cité, p. 140.

70^e Salon du printemps

Du 13 mars au 19 avril, avait lieu le 70^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal. On ne pouvait s'attendre à une manifestation importante. La présence de John H. Steegman à la tête du Musée fit regretter le départ de son prédécesseur. Pierre Gauvreau (*Merci pour demain*, en vente pour cent cinquante dollars) et Fernand Leduc (*Les bons augures*) furent acceptés, mais ni Barbeau, ni Ferron, ni Paterson Ewen, qui avaient pourtant soumis des œuvres, ne furent retenus. Philip Surrey fut le lauréat du jury *moderne* cette année-là! Contraint de dénoncer la médiocrité générale de ce Salon, Rodolphe de Repentigny, dans son compte rendu, en profita pour défendre les droits de la peinture non-figurative. Il attira l'attention sur les quelques toiles non-figuratives qui furent retenues malgré tout par le jury. Ne citons de son commentaire que ce qui concerne Gauvreau et Leduc:

Pierre Gauvreau est représenté dans ce groupe par une belle toile, fortement colorée, qui montre une végétation d'un autre monde dont les têtes se perdent dans une buée violacée, tandis que le bas du tableau est occupé par une masse d'un brun chaud, vivant. Titre: *Merci pour demain* — Une toile de Fernand Leduc, *Les bons augures*, fait preuve de plus de progrès encore dans le sens du non-figuratif. Quoique la couleur soit moins plaisante que la précédente, la forme est plus dépouillée de la gangue naturaliste. Leduc a réussi une composition strictement personnelle.

L'article de Rodolphe de Repentigny aurait pu s'en tenir à cela, mais il se terminait par un paragraphe inattendu consacré à Barbeau:

Un des jeunes « refusés » du Salon, Marcel Barbeau, exposait récemment chez Agnès Lefort une série de petits tableaux à l'encre très dépouillés de structure, mais pleins de vie intense. Il y réussit de splendides effets de couleur¹³.

On pourrait se demander pourquoi ce qui était bon pour Agnès Lefort ne l'était pas pour le Salon du printemps.

13. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Le Salon du printemps », *L'Autorité*, 21 mars 1953, p. 5.

Annual Exhibition of Canadian Painting

C'est en 1951 que le peintre Lawren S. Harris, membre du Groupe des Sept et alors membre du conseil d'administration de la Galerie nationale du Canada, avait relancé l'idée d'une exposition annuelle d'art canadien. Des expositions de ce genre s'étaient tenues de 1926 à 1933. La crise économique et la guerre avaient été les principales raisons de leur interruption. En proposant de reprendre cette pratique, Harris suggérait que la sélection des œuvres obéisse à deux critères principaux : la qualité, bien sûr, mais aussi la représentation par régions, le Québec étant l'une des régions envisagées, avec les provinces maritimes, l'Ontario, les Prairies et la Colombie-Britannique¹⁴. On comprend que la représentation par régions s'imposait dans une institution fédérale qui aurait été critiquée si elle avait paru ne favoriser que les seules villes de Toronto et de Montréal.

Le 10 mars 1953, s'ouvrait donc à la Galerie nationale du Canada la première de cette nouvelle série d'expositions annuelles — qui allait bientôt devenir biennales — de peinture canadienne. On avançait dans la préface du catalogue que ce genre de manifestation était, selon une déclaration qui remontait à 1933, le moyen par excellence pour « les membres du conseil d'administration de se tenir en contact plus étroit avec le développement de l'art canadien que de tout autre façon ». Un des buts de ces expositions était en effet de simplifier la tâche des comités d'acquisition, puisque les achats d'œuvres canadiennes se faisaient souvent, non exclusivement cependant, à même les œuvres présentées à ces expositions.

L'exposition se tint à Ottawa jusqu'au 7 avril 1953. Les automatistes n'y eurent pas une grande place. N'eût été *L'éruption imprévue*, 1951, un tableau pas trop remarquable de Borduas, et un petit tableau de Riopelle datant de 1952¹⁵, simplement intitulé *Huile* au catalogue, ils en auraient été complètement exclus. À vrai dire, même les Canadiens français n'étaient pas très nombreux à cette exposition. Sur soixante-dix-sept exposants, on

14. Voir *Memorandum re proposal for the re-establishment of the Annual Exhibition of Canadian Art at the National Gallery*, daté du 28 décembre 1951. Archives du MBAC, Ottawa.

15. On lit au n° 59 du catalogue : « Jean-Paul Riopelle, b. 1923, *Montreal, Que. Huile* (1952) ». Il s'agit de *Sans titre* 1952, h. t., 28 ³/₈ po x 23 ³/₄ po. Coll. : Musée des beaux-arts du Canada depuis 1964, en provenance de Pierre de Ligny Boudreau, Paris. Reprise en couleurs dans *Canadian Art*, vol. X, 1952, p. 25 ; en couleurs dans R. H. Hubbard, *An Anthology of Canadian Art*, Toronto, 1960, pl. 116 ; en n.b. dans *Trois cents ans d'art canadien*, p. 173.

en comptait seulement huit, parmi lesquels on peut relever les noms de Léon Bellefleur et d'Albert Dumouchel, deux signataires de *Prisme d'yeux*. Cette distribution particulière s'explique sans doute en partie par le mode de sélection des œuvres :

On organisa un système de comités régionaux composés principalement d'artistes pour agir au nom des membres du Conseil dans les différentes parties du pays. Ces comités firent part de leur choix à la Galerie nationale en nombre à peu près proportionnel à la population de chaque région. Il se peut qu'il y ait une meilleure façon de procéder...

Le jury du Québec, cette année-là, réunissait Arthur Lismer, Jacques de Tonnancour, Jean Chauvin, Cleveland Morgan et Jean Raymond, les trois derniers à titre de membres du conseil d'administration de la Galerie nationale¹⁶, ce qui donnait beaucoup de responsabilités à Lismer et à de Tonnancour et explique en partie la piètre présence des automatistes à cette exposition. Barbeau et Pierre Gauvreau avaient été invités à présenter des œuvres. Ou bien ils négligèrent de le faire (Barbeau), ou bien ils ne furent pas retenus (Pierre Gauvreau, qui avait proposé pourtant *Chlorophylle intime*, un petit tableau de 1949 qui sera acquis beaucoup plus tard par la Galerie nationale du Canada!)¹⁷. La présence de Riopelle dans la sélection finale est difficile à expliquer. Il n'avait pas été invité à présenter d'œuvres au jury du Québec et ne l'avait pas fait. Il faut donc que sa petite *Huile* y soit arrivée par d'autres voies.

Comme l'avaient souhaité les promoteurs de l'exposition, celle-ci avait été présentée dans divers centres au Canada. L'itinéraire de l'exposition démontre par contre que ces centres appartenaient tous à l'Ouest du pays¹⁸, ce qui explique que la réponse critique ait été si faible à

16. Voir lettre de Jean Chauvin à H. O. McCurry, 1^{er} décembre 1952. Archives du MBAC, Ottawa.

17. Une lettre d'Arthur Lismer à Robert Hubbard, datée du 8 janvier 1953, était accompagnée de la liste des artistes à inviter. Un document portant la date de réception du 7 février 1953 donne la liste des dix-neuf tableaux soumis au jury pour le Québec. Voir Archives du MBAC, Ottawa.

18. L'exposition a été présentée à la Winnipeg Art Gallery, du 6 au 25 septembre 1953; au Regina College, du 6 au 19 octobre 1953; à l'Université d'Alberta, à Edmonton, du 23 octobre au 10 novembre 1953; au Edmonton Museum of Fine Arts, du 13 novembre au 3 décembre 1953; au Saskatoon Art Centre, du 10 au 31 décembre 1953; au Calgary Allied Arts Centre, du 22 janvier au 11 février 1954; à l'Université de Colombie-Britannique, du 2 au 21 mars 1954; au Arts Centre of Greater Victoria, du 29 mars au 19 avril 1954, et à la Vancouver Art Gallery, du 15 juillet au 15 août 1954.

l'endroit de nos peintres. Borduas est mentionné six fois¹⁹ et Riopelle, trois fois²⁰ dans le dossier de presse réuni par le Musée des beaux-arts du Canada, en général sans qu'on dise grand-chose sur eux. Ne donnons qu'un exemple, tiré du journal francophone d'Ottawa *Le Droit*: « Borduas et Riopelle (*Huile*) nous donnent une explosion chromatique bien dans la lignée automatiste. »

Il est curieux que la revue *Canadian Art* n'ait pas parlé de cette exposition pancanadienne. *Arts et pensée* cessa de paraître entre décembre 1952 et septembre 1953. Même dans l'hypothèse où cette revue aurait publié, on peut se demander si elle aurait couvert une exposition qui ne circula pas au Québec²¹.

Marcel Barbeau chez Agnès Lefort

Est-ce parce qu'il était occupé par son exposition chez Agnès Lefort que Barbeau négligea de répondre à l'invitation du jury de l'*Annual Exhibition of Canadian Painting*? C'est possible. C'est en effet le 9 mars 1953, donc la veille de l'ouverture de l'exposition d'Ottawa, que s'ouvrait à la Galerie Agnès Lefort à Montréal son exposition conjointe avec Louise Cimon. Pour cette exposition, Agnès Lefort avait puisé entre autres à la riche mine des *Combustions originelles* de Barbeau et avait réuni quelques céramiques de Louise Cimon, une ancienne élève de l'École des beaux-arts de Québec. Cette exposition devait durer jusqu'au 14 mars. Certes, cette présentation d'œuvres de Barbeau dans une galerie importante de Montréal était de plus de conséquence que toutes les présentations précédentes. Un communiqué probablement issu de la galerie tint malgré tout à la rattacher à ses « succès » précédents, notamment à New York.

19. Ina D. Uthoff, « Canadian Art Exhibition Has Strength and Variety », *Victoria Colonist*, 30 mars 1954; Palette, « Canadian Paintings on Show », *Vancouver Province*, 6 mars 1954; Dushan Bresky, « Canada's Art Kitchen Is Cooking Up Goodies », *Calgary Herald*, 4 février 1954, p. 15 et 23; H. P. T., « National Gallery Exhibit of Canadian painters », *Saskatoon Star Phoenix*, 17 décembre 1953; K. M. H., « Canadian Art Show », *Winnipeg Free Press*, 17 septembre 1953; P. R., « Peintres canadiens », *Le Droit*, Ottawa, 18 mars 1953.

20. Palette, art. cité; Dushan Bresky, art. cité; et P. R., art. cité à la note précédente.

21. Nous remercions sincèrement Charles C. Hill, conservateur en art canadien au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, de nous avoir communiqué tous les renseignements que nous avons donnés ici sur cette première exposition annuelle d'art canadien.

On se rappelle le succès des œuvres de Barbeau à son exposition de New York, l'an dernier. Plusieurs de ses *Combustions originelles*, qui lui valurent alors les éloges de la critique new-yorkaise, seront exposées chez M^{lle} Lefort, en même temps que des œuvres plus récentes. On se souvient également de l'expérience que Barbeau a tentée l'automne dernier dans la région de l'Abitibi, où il a suscité chez de jeunes et de moins jeunes élèves un désir et une inquiétude réelle d'expression plastique.

Nous invitons donc les amateurs d'art et plus particulièrement de peinture surrationnelle à visiter cette exposition d'aquarelles de Barbeau, où le peintre se révèle un artiste d'inspiration puissante et vraie²².

Des amateurs s'y rendirent en effet et, à sa surprise, Barbeau crut vendre deux œuvres à un représentant du Musée du Québec, attiré sur place par sa collègue céramiste. Apparemment, il s'agissait d'un escroc qui se fit passer pour tel et s'empressa de vendre au Musée des œuvres qu'il avait payées par un chèque sans provision à Agnès Lefort. Rodolphe de Repentigny consacra un article élogieux à l'exposition :

On va difficilement plus loin que Marcel Barbeau dans la voie du dépouillement de l'acquis. Marcel Barbeau est un jeune peintre de Montréal qui a déjà été remarqué par la critique de New York et de Paris. Il expose cette semaine chez Agnès Lefort une collection d'œuvres surprenantes, peintes avec des encres colorées.

Certaines de ces encres sont des triomphes de la couleur pure. L'artiste expose des œuvres de plusieurs époques différentes, cependant, qui permettent de suivre la courbe intéressante de son évolution. Parmi les plus anciennes, on en voit où la couleur est encore retenue par de sombres filets noirs. Les pourpres, les verts, les rouges sont encore liés à des significations qui ne leur sont pas propres. Ces filets noirs sont comme les derniers débris des cadres structuraux. Car Barbeau, avant d'en venir à cette peinture non-figurative, objet d'elle-même, a traversé toutes les écoles en passant, comme il nous l'a dit lui-même, par le fauvisme et le cubisme.

Aussi y a-t-il parfois dans ses encres un caractère dramatique. Barbeau est, ou plutôt était aux prises avec une matière qu'il ne réussissait pas encore à départager totalement d'avec la science qu'il en avait. Il tenait encore à la souligner, à y tracer des chemins. Mais comme le couteau du chirurgien parvient à séparer les chairs, notre artiste est un jour parvenu à séparer les nappes de couleur des artifices par quoi il cherchait à les

22. Anonyme, « Ce soir, vernissage de l'exposition Barbeau-Cimon », *Le Devoir*, 9 mars 1953.

domestiquer. Débouchant alors sur l'automatisme pur, il réussit à créer des synthèses du mouvement, de la couleur et de l'espace où chacun de ces éléments conserve une étonnante liberté. La couleur y paraît en tant que couleur, le mouvement en tant que mouvement et l'espace de même. Les effets de texture également semblent avoir une vie propre.

Barbeau a donné le nom de *Combustions originelles* à ses essais. Cela a sans doute quelque chose à voir avec le caractère de vapeurs incandescentes, de fumées, de flammes et de liquides bouillants que paraissent avoir ces encres.

Cependant, il semble que ce n'est pas en s'attachant à ces figurations que l'on touche vraiment à ce qui peut faire l'intérêt d'un tel travail. La lumière, le mouvement, la matière, l'espace, le drame de ces éléments de la vie — voilà par quoi l'ouvrage de Barbeau est prenant. Pour lui ces encres sont une expression exubérante — elles participent à un moment de la vie.

Après cela, quoi d'autre? Une question à laquelle l'artiste a lui-même essayé de répondre en exposant un ouvrage tout récent, le N° 319, d'où l'on peut dégager une tendance nouvelle dans son art. Barbeau croit y voir une réorganisation sur un plan qui lui soit propre de la matière libérée. À même cette matière élémentaire avec laquelle il jouait, s'organisent des objets, avec leur propre espace et leurs propres valeurs. D'ailleurs, ces petits ouvrages, si on les considère chronologiquement, tendent de plus en plus vers l'autonomie, alors que les premiers semblaient faire partie d'un tout. Ces encres plus récentes satisfont par elles-mêmes. Soulignons leur caractère très décoratif²³.

De Repentigny résume bien l'évolution de Barbeau, des *drippings* — les « filets noirs » — de 1945 aux *Combustions originelles* et au-delà.

Dans le communiqué du *Devoir*, il avait été question du séjour de Barbeau en Abitibi. Barbeau ne devait pas y retourner. Il abandonnait, peu après son exposition chez Lefort, l'École des arts et métiers de Rouyn-Noranda et ses élèves de Val-d'Or et de la région. Dès le printemps, il se rendait à Québec et séjournait à l'île d'Orléans. Ayant fait la connaissance du sculpteur François Soucy, il visita avec lui la région de Charlevoix et y peignit une douzaine de paysages abstraits de la série des *Fonds marins*.

23. Rodolphe de Repentigny, « À la Galerie Agnès Lefort. Marcel Barbeau et ses *Combustions*; l'art délicat de L. Cimon », *La Presse*, 11 mars 1953, p. 33. Je remercie Iris Amizlev de m'avoir signalé cette référence.

Lecture publique de *Beauté baroque* de Claude Gauvreau

Alors que Barbeau tente de rayonner en dehors de Montréal, plusieurs événements automatistes, certains plus discrets, comme celui dont il va être ici question, d'autres plus éclatants, marquèrent la scène montréalaise. Le premier intéresse Claude Gauvreau, qui, venant d'achever son roman *Beauté baroque*, désirait le faire connaître à un petit groupe et entendre les avis de chacun sur la meilleure façon d'assurer la publication de l'œuvre.

Beauté baroque fit donc l'objet d'une lecture publique par son auteur, le 22 avril 1953. Claude Gauvreau invita Borduas à cette manifestation dans une lettre non datée qui, incidemment, donnait tous les détails sur les circonstances de cette lecture :

Cher Borduas,

La lecture de mon roman *Beauté baroque* aura lieu le soir du mercredi 22 avril 1953, au 75, rue Sherbrooke Ouest, app. 5, Montréal. Vu que la lecture de ce roman durera plus de six heures, la séance ne pourra commencer plus tard que 8:30.

Un jury de quinze membres a été constitué ; il comprend (outre vous-même) : Mathieu Babinski, Robert Blair, Marcel Dubé, Jean Gascon, Roland Giguère, Dyne Guilbault, Gilbert Guilbault, Jean Goguen, Pierre Lebeuf, Marie-Ève Liénard, Jean-Paul Mousseau, Georges Ouvrard, Robert Rivard, Fernande Saint-Martin. Une suppléante a été agréée par maman et par moi-même.

J'espère sincèrement qu'il vous sera possible d'assister à la séance.

Étant donné le sort qui sera peut-être réservé à *Beauté baroque*, je vous demanderais de garder le secret absolu au sujet de cette affaire.

Claude Gauvreau²⁴.

Toutes les personnes invitées ne vinrent pas. Borduas, en proie à de graves problèmes personnels, ne s'y rendit pas. Parmi les présents, Claude Gauvreau se souvenait nommément de Mousseau, Dyne, Goguen, Georges Ouvrard, Fernande Saint-Martin, Marie-Ève Liénard. Bouleversé par la lecture de ce roman, Mousseau suggéra à son auteur de l'envoyer à Breton plutôt que de le soumettre au Cercle du Livre de France comme il en avait l'intention. Il aurait dû suivre l'avis de Mousseau.

24. MACM, Archives Borduas, dossier 128.

Fernande, elle, me conseilla d'inscrire *Beauté baroque* au concours du Cercle. On a beau être troublé, on suit toujours son désir foncier. Le conseil de Fernande allait tellement selon mon penchant secret que je le suivis. Naturellement, c'est le vieux Mousseau qui avait raison. Il paraît, d'après ce qu'a publié *Photo-Journal*, que *Beauté baroque* fut rejeté en première lecture, pour motifs d'« immoralité », par M^{me} Lucette Robert²⁵.

Bal masqué

Même si l'automatisme s'est exprimé principalement par la peinture, la danse et la poésie, il a souvent cherché à abattre les cloisons entre les arts et pratiqué la multidisciplinarité. Dans le groupe des plus jeunes, s'ajoutaient à cette motivation principale des préoccupations sociales non négligeables. C'est ainsi que l'idée d'organiser un bal masqué était venue aux habitués de la place Christin. Depuis quelque temps déjà, Alex Primeau, le chauffeur de taxi de Muriel Guilbault et photographe, rêvait de faire un film sur la lobotomie, une sorte de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* avant la lettre. C'est la raison pour laquelle les participants devaient prononcer un mot de passe en entrant : « Eimotobol », le mot *lobotomie*, à l'envers ! Ce bal masqué devait l'aider à financer son film.

Le bal masqué lui-même, intitulé *Équinoxe du printemps*, se tint le 24 avril 1953 à la Salle des Charpentiers, 3560, boulevard Saint-Laurent, à Montréal. Les billets étaient en vente au café La Petite Europe, 8, rue Sherbrooke Est. La publicité de l'événement fut très bien menée²⁶ et attira plus de trois cents participants. Un des nombreux communiqués préparés à cette fin, intitulé « Bal masqué des plus original » — celui que les journaux retinrent — précisait que la salle était décorée par Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau, Gilles Groulx et Gilbert Guilbault.

Une « Mise au point », rédigée par Dyne Mouso, vaut la peine d'être citée plus largement car c'est elle qui nous informe le mieux sur la « philosophie » du bal :

25. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 92.

26. Anonyme, « Grand bal travesti », *La Patrie*, 12 avril 1953 (?); anonyme, « Bal masqué », *Le Petit Journal*, 12 avril 1953; anonyme, « Un bal masqué et fantaisiste, vendredi », *Le Canada*, 16 avril 1953, p. 12; anonyme, « Les bruits de la ville », *Photo-Journal*, 16 avril 1953; anonyme, « Bal masqué », *L'Autorité*, 24 avril 1953; anonyme, « Carnet mondain », *Le Devoir*, avril 1953; anonyme, « Bal masqué des plus original », *L'Est-Central*, avril 1953.

Personne n'ignore sans doute, qu'il existe dans presque tous les pays du monde, particulièrement à Nice et au Mexique, des carnavals de grande envergure qui permettent à tout le public en général de s'amuser d'une façon collective et de s'exprimer le plus librement possible. Ce premier bal que nous vous proposons est un précédent possible à une manifestation annuelle de ce genre.

Si chaque individu pouvait donner son opinion sur le dynamisme collectif à Montréal, il est probable que nous serions fortement étonnés de constater combien ceux-ci se sentent privés de telles manifestations, et n'attendent que l'initiative d'un être courageux pour réagir favorablement.

Comme ce bal n'est organisé que par quelques individus en particulier, et non par les autorités normalement en mesure de le faire, il y a à part la raison principale ci-haut mentionnée, un autre espoir, celui de récolter de ce bal suffisamment d'argent pour entreprendre cette fois la réalisation d'un film.

Il n'est pas besoin de vous dire que ces artistes doivent prendre des moyens aussi définis pour pouvoir réaliser leurs ambitions, tout le monde sachant très bien qu'il n'y a, à Montréal, aucune organisation chargée de venir en aide à ceux-ci, comme il peut en exister pour toute autre œuvre. Les artistes créateurs sont considérés ni plus ni moins comme des êtres embêtants, parce que trop mus par la passion et l'honnêteté de leur action. Elle est pourtant aussi importante que toute autre; ce qu'ils veulent avant tout, c'est d'arriver à faire admettre l'art comme étant une chose absolument vitale pour eux, et pour tous les êtres sensibles à celui-ci.

Enfin, nous tenons à assurer les intéressés, que rien n'arrivera à nous décourager, quelque déboire que nous ayons continuellement à subir²⁷.

Apparemment, les espoirs de succès financier de l'entreprise furent déçus. Après coup, Dyne Mouso rédigea un compte rendu de l'événement dans lequel on pouvait lire : « Ces artistes ont pris le risque d'investir leurs quelques sous dans cette organisation qui ne leur a rapporté aucune amélioration financière, mais ils se sentent vraiment compensés par la réaction renversante des trois cents personnes qui ont participé à ce bal des plus fantaisistes. »

27. Mousseau avait gardé dans ses papiers tous les textes des communiqués et des comptes rendus de l'événement rédigés par Dyne Mouso. C'est là que nous les avons consultés.

À l'entrée, on avait loué les services du joueur d'orgue de barbarie de chez Morgan [aujourd'hui La Baie]. Pour pénétrer dans la salle, il fallait d'abord se mettre à quatre pattes et emprunter une sorte de tunnel fabriqué par Mousseau et que Dyne Mouso nous a décrit comme une « chenille ». Cela vous amenait au centre de la salle, où vous ne pouviez manquer d'être vu par les premiers arrivés. Votre costume était apprécié sur-le-champ ! On avait prévu un programme de chansonniers et de musique. Le potineur professionnel Alain Lecomte donna l'impression dans sa chronique, *L'Œil en coulisse*, que les autorités s'attendaient au pire :

Rien de sensationnel — Lors du bal masqué des artistes, en la Salle des Charpentiers, il y a une quinzaine, la Sûreté provinciale, la Sûreté municipale, la Police des mœurs et l'escouade antisubversive étaient en alerte. On s'attendait à des événements sensationnels ce soir-là, mais rien ne s'est produit...

Cela va sans dire. Mousseau nous a même affirmé qu'ils n'avaient réussi à obtenir de la Commission des liqueurs qu'un permis de vente d'alcool expirant à minuit le même soir. Rien de bien exagéré, on le voit ! On avait même envoyé sur place des représentants des forces de l'ordre pour vider la place à cette heure précise. On ne prenait jamais de chance avec ces diables d'automatistes !

Pierre Gauvreau

Vers la fin de mai, Pierre Gauvreau exposait une minirétrospective de son travail comprenant « une vingtaine de toiles, peintes depuis 1944 » au YMCA de Montréal. Cette exposition coïncidait avec une pâle présentation à la Galerie Antoine d'artistes soi-disant « indépendants » (dont Franck Iacurto, c'est dire jusqu'où allait cette « indépendance ») et inspira à Rodolphe de Repentigny l'idée de faire comprendre en quoi consistait la « création » artistique, par contraste avec ce qu'il appelait l'« art collectif » de ces « indépendants ». Il ne pouvait mieux illustrer son propos qu'avec Pierre Gauvreau :

Rien de tel chez Pierre Gauvreau qui nous révèle tous ses tâtonnements pour trouver ce qui soit à la fois une « bonne forme », ou *Gestalt*, comme disent les psychologues allemands, et une expression sincère de la vie. La plus ancienne des toiles exposées fait penser à certaines aquarelles de Dufy. On y assiste en quelque sorte à la désagrégation de l'image conventionnelle du monde, ou plutôt, à sa fragmentation, car la toile semble se disjoindre en fragments, dont chacun paraît vouloir suivre

une vie à part. Quelques tableaux peints en 1948 montrent un caractère beaucoup plus agressif dominés qu'ils sont par un éclatement de rouges, de jaunes et de blancs.

L'une de ces toiles, même, n'est qu'éclatement par une extraordinaire pression de l'intérieur. Un cerveau surgit sur le monde. Des toiles de l'année suivante ont un caractère beaucoup plus calme. L'une pourrait porter pour titre (Gauvreau ne donne pas de titres à ses toiles) *Clownerie* tant est gai le tourbillonnement des formes rouges et vertes qui l'anime. En général les œuvres de cette époque nous imposent une figuration, même si ce n'est pas manifestement l'intention de l'artiste, car on y retrouve les classiques trois plans des natures mortes et des portraits à plusieurs personnages.

Dans les toiles plus récentes, l'espace se complique, et les objets les plus vivement colorés, qui attirent l'attention, sont entourés par des plans d'une étrange courbure. L'on y sent un tourbillonnement d'éléments qui luttent pour parvenir à la dignité d'objets. Mais dans ces tableaux, Gauvreau n'évite pas toujours l'amorphe et quelques-uns dont une grande toile où domine le bleu, ne sont que des nuées d'où émergent des objets faiblement lumineux. Les couleurs, dans ces cas, manquent souvent de caractère — et parfois ce n'est guère plus qu'une glaire teintée que la matière de ces songes obscurs. Il demeure cependant ceci : de chacune de ces toiles se dégage un caractère de recherche plastique ; rien de faussement serein chez Gauvreau, mais une inquiétude toujours mobile²⁸.

On a pu établir, par d'autres sources, que, parmi les œuvres exposées, une toile que Pierre Gauvreau finira par titrer *Le squelette aux pieds d'étoiles*, 1949²⁹, faisait partie de cette exposition. Il s'agit bien d'une de ces œuvres qui « nous imposent une figuration » dans laquelle on « retrouve les classiques trois plans des natures mortes et des portraits à plusieurs personnages ».

La Place des artistes

De toutes les entreprises collectives créées en cette fin d'avril 1953 par les automatistes, l'exposition *La Place des artistes* fut la plus importante. C'est en effet à ce moment que les journaux lancèrent une invitation « à tous les artistes » de participer à une exposition « sans jury ». Un

28. Rodolphe de Repentigny, « Art collectif et création », *La Presse*, 30 mai 1953, p. 74.

29. Huile sur toile, 45,7 cm x 35,6 cm. Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

« immense local sur deux étages », au 82, rue Sainte-Catherine Ouest, leur était ouvert pour une somme modique, l'idée étant que chaque artiste louât une cimaise pour la durée de l'exposition et y possédât « pleine liberté d'aménager à son gré toute la section du mur qui lui sera réservée ». Pour plus de renseignements, les intéressés étaient priés de s'adresser à la Librairie Tranquille³⁰.

Qui, du groupe, fut à l'origine de cette manifestation? Même si les journaux ne semblent pas fixés quant aux organisateurs de l'exposition, les noms de Marcelle Ferron et de Robert Roussil étant ceux qui reviennent le plus souvent³¹, il ne peut faire de doute que l'initiative principale de *La Place des artistes* vint de Fernand Leduc. Le véritable contexte de l'exposition n'est pas difficile à établir. Il dépend certainement de la désaffectation des Salons du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal. Ces Salons, on l'a vu, fonctionnaient selon un système de jurys et même la tentative de créer deux jurys parallèles, l'un plus académique, l'autre plus moderne, n'avait pas donné satisfaction. Dans le camp automatiste, on n'avait pas oublié l'épisode des Rebelles. Dans cette perspective, l'idée d'une exposition sans jury ni récompense avait quelque chose de séduisant, d'autant, comme le faisait remarquer Charles Doyon, que « l'oligarchie » et « l'académisme » étaient en train de renaître au Musée des beaux-arts « depuis la mise au rancart de son dynamique directeur M. R. T. Davis³² ». On pouvait craindre un retour en arrière. Le Musée venait d'engager John H. Steegman, qui ne se fera pas remarquer par sa grande ouverture à l'art contemporain, c'est le moins qu'on puisse dire. *La Place des artistes* pourrait donc être vue comme une première tentative de créer un réseau parallèle, et cela dans le quartier même qui verra beaucoup plus tard la création des premières galeries parallèles dans notre milieu.

Pour l'organisation matérielle de l'exposition, on avait fait appel à Mousseau et à Roussil. Ce dernier avait avancé les quatre cents dollars nécessaires pour la location de l'endroit³³. C'est le romancier socialiste

30. Anonyme, « Grande exposition sans jury en préparation », *La Presse*, 18 avril 1953, p. 67; Charles Doyon, « *Place des artistes* », *Le Haut-parleur*, 25 avril 1953, p. 4; anonyme, « Après celui du printemps. Le Salon des indépendants », *L'Autorité*, 25 avril 1953, p. 5.

31. Jean-Jules Richard et Mousseau sont aussi nommés.

32. Charles Doyon, « *Place des artistes* », art. cité, p. 4.

33. Conversation de l'auteur avec Roussil chez Mousseau, qui parlait de quinze cents dollars! Voir M[ario] D[uliani], « 82 "fauves déchainés" au 82 de la rue Sainte-Catherine Ouest. Organisation d'une exposition rétrospective de tout l'art d'avant-garde canadien de

Jean-Jules Richard³⁴ qui, travaillant à la Librairie Tranquille à ce moment, avait eu vent de l'existence de ce local juste en face et en avait parlé à Roussil. Les « filets » ou, comme dit Doyon, les « treillis en espalier comme en une volière » pour accrocher les tableaux de la première salle — les sculptures ayant été montées à l'étage supérieur — sont certainement une idée de Mousseau, qui travailla à l'accrochage³⁵. Enfin, Marcelle Ferron fit office de secrétaire et s'occupa de compiler les inscriptions, ramasser les cotisations et voir à ce que tout le monde soit informé de ses droits et devoirs.

Les artistes répondirent avec enthousiasme à l'invitation qui leur avait été faite. Certes, le nombre exact des exposants d'une manifestation de ce genre n'est pas facile à établir : « plus d'une centaine d'artistes canadiens » prévoit le communiqué de *La Presse*³⁶; « quelque 70 artistes, peintres et sculpteurs, qui exposent plus de 350 œuvres », rapporte de Repentigny³⁷; « 82 "fauves déchaînés"... » corrige Mario Duliani de *Samedi-Dimanche*, qui peut-être inclut les poètes dans ses compilations³⁸; « les œuvres de soixante-dix peintres, de cinq sculpteurs et d'une trentaine de poètes » affirme *L'Autorité*³⁹. Quant à nous, nous avons relevé dans les journaux du temps quatre-vingt-neuf noms d'exposants, y compris les poètes : Grace Aronof, Marcel Barbeau, Paul Barbeau, Suzanne Barbeau, A. Beaudouin, Azélie Beauregard, Léon Bellefleur, Suzanne Bergeron, Robert Blair, Jacques Blanchet, Bonneville, Paul-Émile Borduas, Édith Bouchard, artiste naïve de Baie-Saint-Paul, Pierre de Ligny Boudreau, ????, Ghitta Caiserman, A. Capel, André Champeau, Hélène et Marcelle Clark, Claude Collette, Stanley Cosgrove, Victor Côté, Cousineau, Fort H. de Graeve, Georges Delrue, Aline Demers, Cécile Depairon, Jean de Pocas, Diane Dion, Albert Dumouchel, René Durocher, Romany

ces dix dernières années», *Samedi-Dimanche*, 4 mai 1953, p. 26, pour le chiffre plus plausible de quatre cents dollars.

34. Sur Jean-Jules Richard (1913-), voir A.-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 381 et suivantes.

35. Charles Doyon, « Un événement artistique. *La Place des artistes* », *Le Haut-parleur*, 16 mai 1953, p. 4-5.

36. Anonyme, « Grande exposition sans jury en préparation », *La Presse*, 18 avril 1953, p. 67.

37. Rodolphe de Repentigny, « *La Place des artistes*. Exposition qui fera époque », *La Presse*, 2 mai 1953, p. 66.

38. M[ario] D[uliani], art. cité, p. 26.

39. Anonyme, « L'exposition sans jury », *L'Autorité*, 9 mai 1953, p. 7.

Eveleigh, fille de Henry Eveleigh, Paterson Ewen, Ivan Fainmel, Jacques Ferron, Marcelle Ferron-Hamelin, Gabriel Filion, Ludwig Flancer, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Roland Giguère, Paulette Godard (?), André Goulet dit Goulo, Suzanne Guité, Louis-Paul Hamel, Carmen Harvey, fille de Jean-Charles Harvey, Marcel Harvey, Édouard Jasmin, Lauzé, photographe à *La Patrie*, Ann Kahane, sculpteur, Pierre Labrecque, sculpteur, Pierrette Larocque, Jacques Leclerc, Fernand Leduc, Lena, Nathan Letonsky, Denys Matte, H. Mayerovitch, Jean McEwen, Guy Michon, Guido Molinari, Pierre Moretti, Nelson Morin, Jean-Paul Mousseau, Louis Muhlstock, Abel Nagytóthy-Toth, Jean-Paul Parent, Léonie Perry, Nathalie Pervouchine, Serge Phénix, Françoise Picard, Pief, Marc Pilon, un caricaturiste, Abe Pinchuk, Yves Préfontaine, Jean-Jules Richard, Ela Robitaille, R. Rochon, Robert Roussil, Goodridge Roberts, Nicholas Roland, P. Sager, Henriette Savoie, Marian Scott, Vita Sinuk, Albert Slikatis, François Soucy, Frederick B. Taylor, Gérard Tremblay, Claire Turgeon, Tytus⁴⁰, Liliane Viens, Adrien Villandré, sculpteur, Paquerette Villeneuve et Gordon Webber.

En outre, si tout le monde semble s'entendre sur la date d'ouverture — le 1^{er} mai —, la date de clôture semble faire problème. *La Patrie du dimanche* la fixe au 7 mai 1953 dans son numéro du 10 mai⁴¹. Cela semble d'autant plus impossible que le chroniqueur emploie le futur pour l'annoncer. La date du 31 mai paraît plus plausible, puisqu'il semble qu'on avait loué les locaux pour un mois.

Enfin, jusqu'au titre même à donner à la manifestation ne semble pas avoir fait l'unanimité des opinions chez les journalistes : « Salon des superindépendants », affirme Doyon ; « Salon des indépendants — que des moqueurs persisteront à appeler Salon des surindépendants », déclare Jean-Victor Dufresne ; ou plus simplement, pour de Repentigny, Gladu et quelques autres, « *La Place des artistes* ». Peut-être à cause de ces hésitations, c'est ce dernier titre que l'histoire a retenu.

Enfin, on peut se faire une idée des lieux grâce aux journalistes. Doyon, qui avait eu la curiosité de se rendre à l'adresse indiquée dès le 26 avril, les décrivait comme un « antre ».

40. Roussil nous l'a décrit comme un Polonais particulièrement craint de la police à cause de sa force physique peu commune. Conversation avec l'auteur chez Mousseau, le 3 août 1990.

41. Jean-Victor Dufresne, « Peinture. Le Salon des indépendants », *La Patrie du dimanche*, 10 mai 1953, p. 104.

Nous pénétrâmes dans une grande salle vide, avec des fenêtres sans carreaux et où un replâtrage semblait nécessaire. Les exposants n'avaient qu'une semaine pour nettoyer l'endroit et plaquer de la couleur sur les murs. Cette gageure, ils la réussirent amplement⁴²!

D'autres semblent avoir été moins sûrs de leur réussite. Guy Viau parle de « locaux désaffectés et sordides » ; tellement mal éclairés que « les œuvres sont à peu près invisibles⁴³ » ; Rodolphe de Repentigny, de « ces salles aux planchers frustes et aux murs lézardés⁴⁴ ». C'est Mario Duliani qui donne la meilleure idée des installations :

Vous marchez sur le trottoir sud de la rue Sainte-Catherine Ouest, en allant vers l'est... Après être passé devant un cabaret à la mode, avoir traversé la rue Saint-Urbain et dépassé l'entrée principale d'un grand théâtre complètement rénové qui vient de réouvrir ses battants [le Gayeté], vous trouverez une petite porte sordide par laquelle il est impossible de passer plus d'un à la fois... Sur la vitre sale de la porte, est collé un petit écriteau avec, tracés à la main, ces mots : « *Place des artistes* ».

On pénètre. Au bout de trois pas, un escalier branlant grimpe à un premier palier et continue encore tout droit vers un autre palier, au deuxième étage.

C'est ici qu'on est chez les FAUVES.

Dans ces deux vastes et étranges salles, 82 peintres, sculpteurs, caricaturistes, poètes, se cotisant chacun de 5 dollars pour payer les 400 dollars de loyer d'un mois, ont ouvert une exposition d'œuvres curieuses⁴⁵...

À plusieurs reprises au cours de l'exposition, les organisateurs et les journalistes ont souhaité que *La Place des artistes* devienne une institution permanente. De Repentigny, qui en avait bien compris la signification, le souhaitait ardemment :

Pour la première fois, un groupe d'artistes montréalais a réussi à organiser une exposition dont l'importance égale, si elle ne la dépasse pas, celle du Salon du printemps. [...] si *La Place des artistes* pouvait conserver

42. Charles Doyon, « Un événement artistique. *La Place des artistes* », art. cité, p. 4.

43. Guy Viau, « *Place des artistes* au 82 ouest, rue Sainte-Catherine », *La Revue des arts et des lettres*, 12 mai 1953 (texte d'une émission radiophonique).

44. Rodolphe de Repentigny, « *La Place des artistes*. Exposition qui fera époque », art. cité, p. 6.

45. M[ario] D[uliani], art. cité, p. 26.

ses locaux, elle pourrait y organiser des ateliers et une galerie permanente pour expositions libres, ce qui manque beaucoup dans notre métropole⁴⁶.

On sait qu'il n'en fut rien. C'était une chose de convaincre des artistes de déboursier cinq dollars pour exposer durant un mois sous le même toit. C'était autre chose d'établir une organisation permanente, une sorte d'union des artistes, qui puisse avoir son local et ses activités. D'autant que l'on était encore très chatouilleux même dans le milieu d'avant-garde sur ce qu'on appelait « faire de la politique », comme un incident mettant en cause Marcel Barbeau et Robert Roussil allait bientôt le démontrer.

On l'a vu, chaque artiste était libre d'exposer ce qu'il voulait à *La Place des artistes*, et même d'y arranger sa présentation à son goût. Roussil, qui avait récupéré sa sculpture *La paix* après les déboires qu'on a dit, l'avait présentée à *La Place des artistes*. Il avait senti le besoin de l'accompagner de quelques dessins et « poèmes ». Ce sont les « poèmes » rédigés en groupe par Jacques Rouleau et ses amis qui firent des difficultés à Barbeau. Il crut y voir une manière détournée de faire de la propagande communiste et, par conséquent, de son devoir de dénoncer Roussil publiquement en écrivant ce qui suit à Marcelle Ferron, « secrétaire de *La Place des artistes* » :

Chère Marcelle,

Je ne pourrai être présent à la réunion de jeudi.

Je voudrais définir très sérieusement mon point de vue quant à l'orientation donnée à l'exposition. Je sens et devine certains désirs de la part de Roussil et de ses amis staliniens de donner une orientation politique et engagée à cette exposition. Seulement, notre action à nous, se situe complètement à l'extérieur des cadres trop étroits et étouffants de cette politique intéressée à un résultat immédiat.

J'ai posé une question très directe à Roussil ; « FAIS-TU DE LA POLITIQUE ? » Il m'a dit : « NON. » Mais son texte exposé sur le mur du fond prouve le contraire.

Notre action, à nous, est tout à fait différente de l'action politique.

L'action politique.

L'action poétique.

46. Rodolphe de Repentigny, « *La Place des artistes*. Exposition qui fera époque », art. cité, p. 6.

Deux états tout à fait différents. L'un intéressé, rusé, finaud.

L'autre, généreux, non intéressé.

Dans une complète liberté, nous avons choisi la peinture comme médium d'expression. En poussant nos recherches à la limite du possible nous espérons nous réaliser de plus en plus comme individus.

Que Roussil et ses amis, imagiers de leurs intentions politiques, continuent leur lutte, nous continuerons la nôtre. Il ne saurait être question de nous unir dans une lutte commune, nos désirs sont essentiellement opposés. C'est pourquoi je voudrais que ce texte soit exposé dans l'exposition, au public, dans les journaux. S'il ne l'est pas, je voudrais qu'on décroche mes tableaux ainsi que ceux de mes amis.

J'admire, chère Marcelle, la générosité que tu as eue pour monter cette exposition ainsi que ton ami Roussil. Mais il ne faut pas que les choses soient confondues.

Ton ami sincère,

MARCEL BARBEAU⁴⁷.

Ferron communiqua la lettre de Barbeau aux journaux comme il le lui avait demandé, mais seul *Samedi-Dimanche* se donna la peine de la publier. Ferron afficha aussi la lettre de Barbeau aux cimaises de l'exposition, mais Roussil, en colère, l'arracha violemment du mur et la déchira, d'autant qu'il avait été accusé par ses amis communistes, Alfie Pinsky et les autres, d'avoir trop largement ouvert aux « fascistes » les portes de « son » exposition ! On aura remarqué en effet que Pinsky n'exposait pas à *La Place des artistes*.

Barbeau avait-il pressenti quelque chose ? Une sorte de noyautage éventuel par les communistes de toute association d'artistes susceptible de voir le jour dans le sillage de *La Place des artistes* ? Roussil le nia fortement, allant jusqu'à insinuer que le geste de Barbeau, qui aurait été en instance de demande de bourse auprès du gouvernement provincial, n'était pas complètement désintéressé et visait à se faire bien voir des autorités. Quoi qu'il en soit, la lettre de Barbeau ne faisait que réaffirmer les positions déjà prises dans *Refus global* à propos du communisme.

47. Anonyme, « Coup de théâtre. Barbeau (mécontent) accuse le sculpteur Roussil de faire de la politique ! », *Samedi-Dimanche*, Montréal, vol. II, n° 12, 16 mai 1953, p. 23 ; dans un numéro subséquent non daté du même journal, une tribune des lecteurs donne suite à cet article sous la signature de J. M. Tremblay et sous le titre de « Robert Roussil... ne nie pas ».

«Règlement final des comptes» tenait aussi pour une distinction radicale entre l'«action politique» et l'«action poétique». *La Place des artistes* devint donc, par l'initiative de Barbeau, l'occasion de réaffirmer les positions apolitiques propres aux automatistes et l'individualisme anarchique prôné par Borduas. Mais de «l'anarchie resplendissante», aucun «ordre spontané» ne semblait vouloir naître, du moins pour le moment. Barbeau aurait aimé que sa lettre fût contresignée par les membres du groupe automatiste représenté à *La Place des artistes*. Il n'en fut rien.

Quant à l'insinuation de Roussil à l'effet qu'il aurait fait une demande de bourse au gouvernement provincial, Barbeau l'a toujours dénoncée avec force, mettant quiconque au défi de retrouver la moindre trace d'une telle demande aux Archives provinciales.

Yves Lasnier nous a raconté que l'exposition avait été l'occasion d'une fameuse bagarre avec des «gars de la rue Saint-Laurent», qui s'étaient mis en tête de venir vider la place et de mettre les «fifs» dehors. Mal leur en prit, Roussil, Armand Vaillancourt, Adrien Villandré étaient sur place, même Henri Tranquille qui se battait comme un diable, allant jusqu'à mordre ses adversaires, en vinrent bientôt à bout! Jean Goguen, qui n'était pas batailleur, s'en était mêlé bravement⁴⁸. Roussil nous a raconté le même incident sauf que le mordeur était le fameux Tytus, nommé plus haut parmi les exposants de *La Place des artistes*.

Nous avons déjà beaucoup sollicité la prose journalistique à propos de cette exposition; il nous reste à relever les passages à proprement parler critiques sur les œuvres automatistes présentées dans le cadre de cette exposition.

Peu touché par la grande toile de McEwen dans laquelle il lui semblait que la technique n'était pas mise «au service de la vie et de la sensibilité», Rodolphe de Repentigny s'attarda à la participation «automatiste» de *La Place des artistes*:

La n'est pas le défaut d'artistes tels Borduas, Mousseau, Leduc et Gauvreau, principaux représentants de la tendance «automatiste». La toile de Borduas dans le style de ses *Trophées* est à proprement parler magistrale. Tableau double, où des objets flottants semblent dialoguer⁴⁹. En face, la toile de Jean-Paul Mousseau, aux qualités architecturales, presque une abstraction. Toute proche une toile de Fernand Leduc, où

48. Conversation de l'auteur avec Yves Lasnier chez Mousseau le 1^{er} mars 1990.

49. Il s'agit de la grande toile *L'attente des pylônes*, acquise récemment par le Musée du Québec.

des séries d'objets semblent vouloir proliférer jusque dans la salle. Avec Pierre Gauvreau, qui affectionne les couleurs sombres, l'attention se concentre sur un être sculptural. Sur le même mur, une grande toile de Marcelle Ferron, qui se distingue nettement des autres membres du groupe par sa technique et les effets de couleur chatoyants qu'elle réussit. Ses meilleures toiles, toutefois, sont exposées à l'étage inférieur. L'on saisit mieux l'essence de son microcosme dans de petites toiles où la structure est plus manifeste⁵⁰.

L'article de Mario Duliani tient plus du reportage que de la critique. Au moins a-t-il le mérite d'être illustré d'une photographie de la sculpture de Molinari et d'une photo qui porte en légende : « Discussion... De gauche à droite : Marcel Barbeau (vu de dos), Jean-Paul Mousseau, Robert Blair, Marc Pilon et, assis, Jean-Paul Parent. » Le groupe est devant un grand tableau, probablement celui de Mousseau⁵¹. On pourrait en dire autant d'une brève mention dans *Canadian Art*, qui est aussi illustrée d'une photographie d'installation⁵².

Rodolphe de Repentigny est revenu sur le sujet le 6 mai et a complété sa présentation précédente. Ne retenons de ses commentaires que ce qui concerne les automatistes et ceux qui gravitent autour de Borduas :

Alors que certains exposants se sont contentés d'une seule toile dans leur « lot », on voit un S. Phénix qui emplit le sien de 34 petites compositions. Ses œuvres semblent montrer une évolution vers le chaotique, et vraiment l'on peut se permettre de préférer celles où transperce encore un reflet de la figure humaine. [...] on peut comparer deux artistes de style « automatiste », Robert Blair et [A.] Beaudouin. Dans les deux on retrouve des relents de la peinture apprise, mais Blair montre beaucoup de spontanéité, tandis que chez le second peintre, il y a un effort trop évident pour « faire automatiste », la composition étant nettement celle d'un paysage classique. [...] Marcel Barbeau a exposé quelques-unes de ses *incandescences*, où il montre sa maîtrise de la couleur⁵³.

50. Rodolphe de Repentigny, « *La Place des artistes*. Exposition qui fera époque », art. cité, p. 66.

51. M[ario] D[uliani], art. cité, p. 26.

52. Anonyme, « A Salon des indépendants for Montreal », *Canadian Art*, vol. X, n° 4, 1953, p. 167.

53. Rodolphe de Repentigny, « À *La Place des artistes*. Toute la peinture canadienne », *La Presse*, 6 mai 1953, p. 83.

Des automatistes, Jean-Victor Dufresne ne commente — et bien peu — que l'envoi de l'un d'entre eux : « Mousseau est antédiluvien, plus la régénérescence des couleurs⁵⁴. »

Charles Doyon est plus abondant. Les automatistes retiennent son attention :

Et comme autant de concurrents, les automatistes d'hier (cette aperception dans le sommeil)... Ce Salon est celui de l'émulation, de la confrontation, nous dit Fernand Leduc, dont le tableau intitulé *Pièges* nous laisse quelque peu désemparé. Mais aussi pourquoi se limiter à un seul?... De Mousseau, une fresque héroïque *Mystère glorieux*. Cela fait songer à une résurrection ! Du fracas originel a jailli l'apparition de la lumière. Peut-être la plus belle pièce ici !... Une bonne intention de Barbeau lui a fait présenter l'œuvre de ses élèves, avec lesquels se distinguent d'excellentes gravures de Suzanne Bergeron, de Québec... Pierre Gauvreau figure ici avec un grand déploiement quasi sculptural aux couleurs sourdes ; Marcelle Ferron avec des œuvres chatoyantes, des reflets de miroitements [...]. Viennent à leur suite Phénix, à la dominante bleue, et Blair, à la dominante rouge... Avec Pat Ewen, c'est une tapisserie pour parquet⁵⁵...

Paul Gladu abonde dans le même sens :

Pierre Gauvreau, qui se dérobe au jugement sommaire, insaisissable, magnifique ; Jean-Paul Mousseau, auteur d'une œuvre non-figurative d'une grandeur évidente, décor féérique pour d'imaginaires héros. Parmi ceux qui transposent le réel, on compte également Fernand Leduc, créateur d'un monde qui lui est particulier, fermement construit et chatoyant. [...] Blair, intéressant auteur de figures automatistes ; [...] Goulet ou Goulo, qui travaille dans l'or et la braise ; [...] Serge Phénix où le réel se pare de tels éclats qu'il en est méconnaissable ; [...] Marcel Barbeau, obsédé du monde des cristaux ; [...] et enfin, Marcelle Ferron, qui se révèle en possession d'un métier extraordinaire, capable de créer en un genre un peu facile la transparence et la profondeur de même que la beauté du mouvement⁵⁶.

54. Jean-Victor Dufresne, « Peinture. Le Salon des Indépendants », art. cité, p. 104.

55. Charles Doyon, « Un événement artistique. *Place des artistes* », art. cité, p. 4-5.

56. Paul Gladu, « Les Beaux-Arts. *La Place des Artistes* », *L'Autorité*, 16 mai 1953, p. 5.

Une rétrospective automatiste?

Chaque fois que le groupe automatiste était à l'origine d'une manifestation à caractère collectif, comme *La Place des artistes* ou même le bal masqué, il sentait le besoin de marquer ensuite sa spécificité propre et de s'affirmer comme mouvement distinct dans l'ensemble de la production artistique du Québec. On trouve l'écho de ce repliement sur ses valeurs propres dans une lettre du 12 mai 1953 de Claude Gauvreau à Borduas. On y apprend que l'on songeait dès cette date à organiser une grande rétrospective automatiste et que Mousseau était l'âme de ce projet :

Actuellement, je vous écris pour vous transmettre quelques informations au sujet de l'excellente idée de Mousseau : la rétrospective de l'automatisme pour l'automne prochain.

Le projet semble en très bonne voie de parachèvement. Dimanche prochain, une réunion aura lieu (chez Leduc) afin de choisir une organisation de trois membres exposants; le secrétariat m'a été offert.

Pour le moment, il semble que l'exposition sera divisée en cimaises groupant chacune les activités d'une année (de 1942 à 1952-1953). Nous sommes tous d'accord pour reconnaître que l'automatisme (en tant qu'école) commence avec vos gouaches de 1942.

Il est fortement question qu'un catalogue (aussi luxueux que possible) accompagne la présentation des tableaux automatistes; semblable publication permettrait aux littérateurs automatistes (s'il en existe à part moi) de collaborer à la rétrospective. Il faudrait donc aviser Rémi-Paul, Lapointe, Giguère, etc. Une fois lancée, une telle entreprise peut ne pas avoir de limites. L'exposition fera-t-elle le tour du monde? Je l'espère.

On l'aura noté, les réunions préparatoires avaient lieu chez Leduc. Entre-temps, Leduc avait repris son rôle de meneur au sein du groupe. Personne ne s'en plaignit. Au contraire. Ce projet d'une rétrospective automatiste était peut-être quelque peu prématuré cependant. Il est tout de même symptomatique que ce soit Mousseau qui soit à l'origine de ce beau projet. Peut-être que pour lui le temps était venu de faire un bilan? On pouvait considérer ces dix ans (de 1942 à 1952) comme la décennie par excellence de l'automatisme, mais c'était aussi très exactement le temps depuis lequel Mousseau s'était mis à l'art.

Fernand Leduc

Si Leduc ne put se remettre immédiatement à la peinture après son retour, du moins aspirait-il à montrer une partie de sa production antérieure, encore peu connue à Montréal. Il décida donc d'exposer chez lui, au 354, boulevard Saint-Joseph Est, du 23 mai au 7 juin. L'exposition comprenait une vingtaine d'huiles toutes datées de 1952 et une dizaine d'aquarelles, à savoir quelques exemples de la série de l'île de Ré et d'autres peintes dans les Cévennes l'été précédent. On peut, grâce aux journalistes, reconstituer la liste à peu près complète des œuvres exposées : *Châteaux de la Loire*, *Île Saint-Louis*, *Porte de Mycènes*, *Causse noire*, 1951, *Dernières étapes*, *Castellone*, *La malène*, *Les oliviers*, *La jasse à Bernard*, *Palavas*, *Le pic de l'Aigouat*, *La vie et ses embûches*, *Les quatre chemins*, *À toute volée*, *La grande levée*, *Signes ignés*, *Jours fériés*, *Élévation*, *Formations*, *Île de France* (le plus récent de la série), pour les huiles, et *Pleins rivages*, *La tamarissière*, *Castelbouc*, *Florae*, *Grotte de Trabuc*, *Cassagnas*, *Le grau du roi*, pour les aquarelles.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette exposition particulière de Leduc, présentée dans un local de fortune, fut très couverte par la presse. Trois mois avant l'ouverture de l'exposition, Rodolphe de Repentigny avait pris contact avec Leduc et avait eu le privilège de voir ses nouvelles toiles, à peine déballées, à son retour d'Europe. Il avait fait de cette rencontre la substance de deux articles, un pour *La Presse* et l'autre pour *L'Autorité*. Dans le premier, les propos de Leduc résumant son évolution jusqu'à cette date étaient rapportés :

« Dans mes premières toiles, le motif de l'horizontale prolongée dominait ; par la suite, on peut le retrouver brisé, sous la forme d'un treillis. J'en viens à peindre une multitude de plans qui s'étagent, puis finalement des formes dissociées de tout plan — des objets dont chacun a son propre plan. Les éléments dont se composent mes toiles sont alors associés dans de nouvelles combinaisons. [...] Même si je ne fais pas de peinture figurative, j'utilise toujours des objets. Ce que je peins se rapporte à des pressions, à des touchers, à des éclats, des impressions visuelles, des sensations de froid — toujours des objets en somme. Et je veux parvenir à trouver parmi ces objets une sérénité⁵⁷. »

57. Rodolphe de Repentigny, « Importante évolution dans l'œuvre de Fernand Leduc », *La Presse*, 7 février 1953.

Leduc est toujours un merveilleux analyste de sa propre démarche picturale. On pourrait illustrer ce qu'il dit ici de ses seules gouaches de 1952 inspirées par l'île de Ré, où l'horizontalité suggérée par la mer cède la place à des constructions orthogonales, et ses gouaches issues d'un voyage dans les Cévennes, où l'agglomération des taches finit par bloquer tout le tableau en surface. *La voie et ses embûches*, 1952⁵⁸, une toile qui découle de la période des Cévennes, illustre à merveille l'aboutissement du processus que Leduc décrivait alors en parlant d'anarchie des plans, mais qu'il verra plus tard comme le début d'une conquête de la surface pour elle-même.

Quelques semaines après, de Repentigny commentait de nouveau le travail de Leduc :

[...] récemment revenu de Paris, [Leduc] a porté sa recherche dans le sens d'un objectivisme pictural [...] c'est probablement dans cette ligne que se fera la découverte qui permettra à l'art contemporain de produire une révolution parmi le public, analogue à celle que déclenche Cézanne. Par son rationalisme, cet art postautomatiste rejoint déjà la voie indiquée par le maître de la peinture postimpressionniste⁵⁹.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette idée reflétait le contenu, sinon la forme, de la conversation que de Repentigny avait eue avec Leduc peu après son retour d'Europe. Chose certaine, l'idée d'un renouvellement profond de la peinture contemporaine dans la suite de Cézanne est une idée que l'on retrouve chez Bazaine, peintre avec lequel, nous l'avons vu, Leduc avait été en contact avant son retour au pays. Par ailleurs, est-ce la première fois que l'on parle de postautomatisme ?

Au moment de la présentation de l'exposition, de Repentigny se rendit sur place, « occasion de vérifier les impressions » que la vue des œuvres de Leduc lui avait laissées. Il se convainquit de l'importance de cette production récente de Leduc, qu'il qualifia de « marquante ». On pourrait, ajoutait-il, « parler de sa manière "lumineuse" », en contraste avec ses tableaux plus anciens, souvent sombres et peints dans une pâte épaisse. Il s'attardait aux œuvres qui l'avaient particulièrement frappé :

Deux pièces attirent particulièrement l'attention, et ce sont toutes deux des toiles où dominent des couleurs sobres, « silencieuses », celles des sous-bois à l'aube. Des groupes de stries parallèles ne semblent pas être

58. Huile sur toile, 145 cm x 96 cm ; s.d.b.d. : « Leduc 52 ».

59. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Toutes les tendances dans le groupe des peintres », *L'Autorité*, 28 février 1953.

posées sur un fond, mais elles forment leur propre espace, avec toutefois des ouvertures sur un autre univers, plus brillant, plus inquiétant. *Île Saint-Louis* est l'expression d'un parfait équilibre.

Il y a quelque chose d'essentiellement musical dans cette composition où le même thème est repris de nombreuses fois avec de très légères variations. Une surface bleue entourée de formes cristallines, située dans un plan incliné, voilà le motif thématique. On ne peut s'empêcher en voyant cette toile de songer aux tours de Notre-Dame surplombant, embrassant la Seine.

Leduc nous apporte dans plusieurs de ses toiles une preuve de l'importance du caractère du milieu pour l'œuvre de l'artiste. Regardons *Causse noire*, une toile aride, pénible de facture et de couleur. Par contre, dans *Les quatre chemins*, on sent une allégresse générale, tant dans les contrastes très vifs de couleurs que les formations d'une calligraphie déliée, suggérant des mouvements vifs et dansants. Dans *Dernières étapes*, ces *pizzicati* prennent une importance inquiétante; c'est un emportement frénétique qui réduit la toile à un seul moment plastique. Une aquarelle, *La tamarissière*, dans un style semblable, fait songer à quelque fantastique ballet.

Plusieurs des œuvres de Leduc atteignent l'élémentaire en étant comme l'expression même de certains concepts de qualité. Ainsi pour *Castellone*, que l'on pourrait qualifier de calcaire, *À toute volée*, qui est lunaire et *La malène*, prismatique. Mais nonobstant ces impressions sensorielles et spatiales auxquelles on peut rattacher certaines des toiles du peintre, il n'en demeure pas moins qu'il échappe à toute caractérisation permanente. [...]

Quelques réserves seulement. Dans les toiles moins sereines du peintre, on rencontre parfois des juxtapositions de couleurs qui ne sont rien moins qu'exacerbantes pour l'œil — on pourrait parler de « dissonances chromatiques ». Dans ces mêmes toiles, il y a souvent une suggestion par trop simpliste du mouvement de la vitesse. Dans *Formations*, par exemple, on voudrait voir la composition trop uniforme se nouer quelque part et se métamorphoser⁶⁰.

De Repentigny avait donc su tirer parti de la remarque de Leduc affirmant le rapport de ses œuvres abstraites à un ordre de sensations suscitées par le lieu même qui les avait fait naître. Les œuvres inspirées de son voyage dans les Cévennes se distinguaient et par la couleur et par

60. Rodolphe de Repentigny, « Un peintre de l'existence », *La Presse*, 23 mai 1953.

l'agencement des plans de la série inspirée de l'île de Ré sur la côte bretonne. Mais ce rapport très général au lieu ne compromettait pas le caractère abstrait de la production. Abstrait au sens de « tiré de », dans l'esprit du Bazaine des *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*.

Du point de vue automatiste, l'article le plus intéressant est celui de Claude Gauvreau dans *L'Autorité*. La dernière exposition de Leduc au Cercle universitaire, milieu bourgeois s'il en fut, avait, nous l'avons vu, créé un froid entre Leduc et le groupe automatiste. Claude Gauvreau, qui ne fut jamais très à l'aise avec Leduc, lui avait été spécialement hostile à l'occasion de cette manifestation.

Cette fois, le cadre domestique aidant, sans parler du leadership pris par Leduc au cours de l'exposition *La Place des artistes*, le contenu même de l'exposition conquiert Gauvreau tout à fait et il ne put qu'exprimer son admiration pour la « maîtrise » de Leduc :

Deux années se sont écoulées depuis l'exposition de Fernand Leduc au Cercle universitaire de Montréal. À cette époque-là, Leduc, dépaysé dans son pays d'origine, à la suite d'un long séjour en France, n'était pas parvenu à faire la paix autour de lui.

En 1951, Leduc, malgré l'imposante qualité de ses tableaux, avait déçu et choqué plusieurs de ses amis. De plus, le peintre n'avait engendré qu'une imparfaite confiance chez les collectionneurs en vue ; car ceux-ci, en dépit d'une forte sympathie manifestée, n'avaient pas acquis de ses œuvres.

À vrai dire, le passage au Canada de Fernand Leduc pouvait lui apparaître, alors, comme un échec.

Précieuses révélations après coup. Leduc n'avait pas vendu au Cercle universitaire. Les jeunes bourgeois collectionneurs sur lesquels il avait compté lui avaient fait défaut. C'était le fait massif. Ses jeunes amis avaient raison. Il n'y avait rien à attendre de ce côté, sinon des belles paroles et des regrets de ne pouvoir acheter... cette fois-ci.

En exposant chez lui, Leduc renouait avec la tradition automatiste la plus authentique, celle qui avait amené les automatistes à exposer chez M^{me} Gauvreau ou dans des lieux de fortune, tel que celui de *La Place des artistes*. Gauvreau ajoutait :

En 1953, toute gêne est abolie. La magnifique exposition [...] s'épanouit définitivement sous le signe de la confiance et de la sérénité.

Pour ma part, je trouve là, quand le besoin s'en fait sentir, un lieu de repos dans la splendeur libérée.

Cet hommage de Claude Gauvreau à Leduc était total et sans arrière-pensée. Il est d'autant plus émouvant à cause de cet aveu que nous trouvons au milieu de son article :

J'ai connu Fernand Leduc il y a plus de dix ans. Une exultante émotion me gagne, quand je constate que ses œuvres de 1952 réconcilient les frères ennemis que nous avons été souvent.

Que dire de plus ?

En effet. Sinon quelques commentaires sur les œuvres exposées :

Les travaux, montrés par Leduc, se chiffrent dans la trentaine. Beaucoup sont des huiles. Les tableaux vitrés (tous relativement petits) sont constitués d'une sorte de gouache ; le peintre a rarement cherché à éclaircir cette matière assez peu transparente, il a plutôt désiré en mettre à profit l'opacité physique.

Ainsi, par les petits formats qui n'ont pas la légèreté de l'aquarelle et par les grands formats qui ont la pesanteur de l'huile, un homme exprime sa joie virile.

Tous les objets exposés furent conçus dans la nation de Courbet. Les « gouaches » ont été exécutées en plein air, dans quelques endroits de la province française. Leduc a peint dans la montagne et les roches, il a peint près de la mer ; et les huiles brillantes, qu'il a fait naître sous un toit, s'enivrent également de l'imprégnation des espaces vastes.

Naturellement, la généreuse matière plastique suffit à notre admiration ; cependant, les titres eux-mêmes ont de l'intérêt (*Castelbouc, Châteaux de la Loire, Pic de l'Aigouat, Porte de Mycènes*, etc.). Tous ont des résonances géographiques. Ils n'indiquent pas tous l'endroit où l'artiste a matérialisé le tableau qui accompagne chacun d'eux ; cependant, pour leur auteur, ils évoquent tous adéquatément un fragment de la terre de France⁶¹.

Les autres commentaires — il y en eut trois autres ! — sont inégaux. Le plus intéressant est celui de Jean-Victor Dufresne. Il voyait un tel changement par rapport à la production antérieure de Leduc que, pour lui, « l'artiste de 1947 [...] n'existe plus ». Il nous révélait que Leduc, qui avait pourtant exposé au Salon du printemps (*Les bons augures*), s'était fait refusé « à l'anglaise » *La voie et ses embûches*, également présenté au jury. C'est un tableau qu'il admirait à bon droit et qu'il décrit, ainsi que quelques autres, dans son article :

61. Claude Gauvreau, « Fernand Leduc. La maîtrise de soi », *L'Autorité*, 30 mai 1953.

[...] combien mystérieux, tout de même ce tableau, et quel rythme il y inscrit. Le peintre fait usage d'un nombre limité de couleurs, qu'il appose en larges bandes. Cela crée un rythme impossédable, je pense, dans nos continents. C'est comme la différence entre le feuillage d'un érable et d'un bananier. Selon l'ordre plus ou moins anguleux de ses coups de pinceau, il nous procure une perspective, que dis-je, un relief à peine, mais qu'on sent comme une manière de topographie relevée dans les montagnes. Il erre dans ce tableau un beau mystère qu'on n'ose pas troubler. Les embûches sont dans la voie, que cela suffise...

À l'encontre de celui-là, *Signes ignés* est lumineux. C'est un rayon de soleil multicolore que l'artiste intercepte avec un petit plan foncé, ou qu'il bloque tout à fait au cadre, une fois qu'il a changé de couleur, encore. En face, *Pleins rivages* est chlorotique, d'un soleil qui n'est plus guère qu'un souvenir. Ou peut-être ce soleil est-il si intense qu'il blanchit la couleur. Les motifs sont semblables aux autres, et souvent se brisent en angles plus dégagés sur une surface plus abondante, à la manière, je ne sais, d'un gros déraillement...

Mais aucun d'eux ne possède en lui la poésie de ce que Leduc a intitulé *Île Saint-Louis*, et qu'on pourrait doubler du titre *Nuage au-dessus de cette île*. Certes, ce sont des nuages de coton qui passent du bleu au rouge, sans doute réfléchis dans la Seine qui entoure cet îlot capiteux. Celui qui s'en portera l'acquéreur monopolise à coup sûr bien des rêves.

[...] À toute volée [...] est un tableau d'une facture plus rugueuse que la plupart, son coloris est puisé aux teintes mêmes de la végétation, ce qui lui concède une fraîcheur d'héritrone à peine éclos⁶².

Le critique terminait sa présentation par un mot sur les gouaches dans lesquelles il sentait le même «rythme» que dans les huiles: «une transposition assez directe, quoi».

Charles Doyon et Paul Gladu commentèrent aussi élogieusement l'exposition, mais en des termes plus généraux et sans forcément s'attacher à la description d'un tableau en particulier.

«Voilà de la peinture réfléchie, s'exclamait Charles Doyon. C'est net, sans bavure et sans retour! Les dernières œuvres de Leduc offrent un grand déploiement. Elles sont l'écho d'un ramage; de grands vols de ramiers la traversent; des appels au flanc des montagnes les parcourent⁶³». Paul

62. Jean-Victor Dufresne, «Leduc: rythmes et couleurs», *La Patrie du dimanche*, 24 mai 1953.

63. Charles Doyon, «Fernand Leduc», *Le Haut-parleur*, 30 mai 1953.

Gladu était encore moins spécifique, se contentant de signaler la « richesse d'expression déroutante et admirable » de Leduc, son « sens évident de l'architecture » et son « goût de la vérité [qui] le met à l'abri de tout cabotinage⁶⁴ ».

Été à Prévert

Nous ignorons si Leduc fit quelques ventes au cours de son exposition à domicile. Chose certaine, il loua pour vingt-cinq dollars une vieille maison canadienne à Prévert tout l'été 1953, renouant avec la tradition automatiste des vacances collectives à la campagne. Prévert n'était pas loin de Belœil. C'est Pierre Lamy qui leur avait trouvé cette demeure. Des photos montrent le groupe se retrouvant autour des Leduc. On y voit Dyne Mouso et sa fille Katerine, Suzanne Meloche et sa fille Manon, Fernand et Thérèse Leduc, peut-être aussi Robert Millet, qui fréquentait le groupe à ce moment. Nul doute qu'il fut beaucoup question de la « rétrospective automatiste » cet été-là à Prévert. Mais plus on discutait du projet, moins il se concrétisait. On finit par se dire que le temps n'était pas encore aux rétrospectives ; que l'automatisme n'avait pas dit son dernier mot ; que l'avenir était plus excitant que le passé. Le projet n'eut pas de suite immédiate, à moins de voir dans l'exposition *La matière chante* de l'année suivante un avatar de cette idée de rétrospective.

L'Échouerie

À l'automne 1953, il aurait fallu se préoccuper de plus près dans le camp automatiste de l'ouverture d'un café sur l'avenue des Pins qui allait avoir beaucoup d'importance par la suite. Mousseau avait conservé dans ses papiers un feuillet miméographié orné d'une caricature de Vittorio annonçant l'ouverture du restaurant L'Échouerie, 54, avenue des Pins Ouest, Montréal « dans un décor chaleureux et familial conçu et enfanté par Mousseau et sur des tables recouvertes en céramique signées Claude Vermette ». Les deux anciens condisciples du Collège Notre-Dame, qui s'étaient retrouvés aux Rebelles, commençaient par ce modeste projet une collaboration qui n'allait jamais se démentir par la suite.

64. Paul Gladu, « Fernand Leduc », *Le Petit Journal*, 7 juin 1953.

Marcel Barbeau

À l'automne 1953, Marcel Barbeau s'installe pour un an au 1, rue Hamel, à Québec. Il s'y lia d'amitié avec Pauline Shink, historienne d'art et propriétaire de la Galerie L'Échoppe, où il présenta quelques-unes de ses œuvres.

Françoise Sullivan

Comme l'a noté Claude Gosselin, les débuts de la télévision ont été propices à Françoise Sullivan, qui a pu y décrocher plusieurs contrats. Ainsi, dès novembre 1952, elle avait interprété l'une de ses propres pièces à une émission de Jacques Prévert, dont Pierre Mercure était le réalisateur, dans la série *Quand la rue chante*. En mars 1953, elle donnait deux danses, l'une sacrée, l'autre profane sur de la musique de Debussy. Puis, le 14 mai, elle créait le ballet *Rose Latulipe*, dans le cadre de l'émission *Hello Toronto... Ici Montréal*, s'inspirant d'une légende consignée dans le livre de Philippe Aubert de Gaspé, fils, *L'influence d'un livre* (1837) et sur une musique de Maurice Blackburn. Elle y avait inséré des souvenirs personnels d'une noce aux Escoumins. Enfin, en novembre de la même année, elle interpréta l'oiseau dans *Les éphémères* de Ludmilla Chiriaeff⁶⁵.

PARIS

Douze peintres et sculpteurs américains

Durant les années cinquante, Paris reste un lieu privilégié de confrontation avec la peinture américaine contemporaine. Comme nous l'avons noté au chapitre précédent, il importe de suivre ces manifestations pour deux raisons : tout d'abord pour expliquer l'évolution des perceptions automatistes de l'art américain et plus spécialement, s'agissant des manifestations parisiennes, pour comprendre les prises de position de Leduc et de Riopelle par rapport à l'expressionnisme abstrait américain et, plus positivement, pour comprendre en quoi la peinture américaine contemporaine a constitué une solution de rechange viable aux pratiques picturales d'après-guerre en Europe, qui avaient tendance à occuper trop

65. Claude Gosselin, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, MACM, 1981, p. 19.

exclusivement le champ des préoccupations automatistes. Nous intéresse particulièrement, en ce qui a trait aux présentations américaines à Paris, la réception critique qu'on lui fit, car c'est elle qui colore l'opinion automatiste sur l'art aux États-Unis. Cette préoccupation suppose aussi que nous nous intéressions de près aux présentations parisiennes. Après tout, on ne peut reprocher à la critique d'avoir vu ce qu'elle a vu. Se pourrait-il que des présentations ou trop pauvres ou trop prudentes expliquent au moins en partie le rejet de l'art américain par la critique française?

Est-ce le cas, par exemple, d'une nouvelle exposition qui se tint du 24 avril au 8 juin 1953 au Musée national d'art moderne à Paris, sous le titre de *Douze peintres et sculpteurs américains contemporains (Twelve Modern American Painters and Sculptors)*? Il s'agissait en réalité d'une exposition itinérante en Europe dont Paris ne fut qu'une étape⁶⁶. O'Connor la définissait comme suit :

Exposition de neuf peintres et de trois sculpteurs organisée et distribuée par les services internationaux du Musée d'art moderne. Le choix a été fait par Andrew Carnduff Ritchie. Les autres artistes [en plus de Pollock] sont Ivan Le Lorraine Albright, Stuart Davis, Arshile Gorky, Morris Graves, Edward Hopper, John Kane, John Marin, Ben Shahn et Alexander Calder, Theodore Roszak, David Smith⁶⁷...

On le voit, le choix des artistes était assez prudent et, n'eût été de Pollock chez les peintres et de David Smith chez les sculpteurs, trop prudent.

Bien plus, Pollock y était représenté par quatre tableaux : *The She-Wolf*, 1943, qui était célèbre et qui appartenait déjà au Musée d'art moderne de New York ; *Number 6*, 1952⁶⁸ ; *Convergence: Number 10*,

66. Le détail du reste de l'itinéraire est donné comme suit dans F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven, 1978, vol. I, p. 88 : Kunsthhaus, Zurich, 25 juillet au 30 août ; *Kunstsammlungen der Stadt*, Düsseldorf, 20 septembre-25 octobre ; *Liljevalchs Konsthall*, Stockholm, 25 novembre au 23 décembre ; *Taidehalli*, Helsinki, 8-24 janvier 1954 ; *Kunstnernes Hus*, Oslo, 18 février-7 mars.

67. F. Vincent O'Connor, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1967, p. 69.

68. Huile sur toile, 141,9 cm x 119,3 cm. s.d.b.g. : « Jackson Pollock 52 », coll. William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, Missouri, cat. II, p. 172, n° 350. On aura compris que l'abréviation « cat. » renvoie au catalogue raisonné de F. Vincent O'Connor et E. V. Thaw.

1952⁶⁹, et *Number 12*, 1952⁷⁰, un choix qui évitait les problèmes soulevés par les *drippings*. Peut-être n'avait-on pas voulu répéter l'expérience de l'exposition de la Galerie de France l'année précédente. Quoi qu'il en soit, la réponse de la critique française fut une fois de plus très mitigée, sinon franchement hostile.

Parfois, elle se contenta de condamner avec mépris. Le titre de Georges Besson, qui parle de «l'infantilisme de l'art américain», donne déjà le ton de son article. Pour lui, l'exposition du Musée d'art moderne est un «attrape-nigaud⁷¹». On se demande comment des peintres comme Ivan Le Lorraine Albright, Morris Graves, Edward Hopper ou John Marin pourraient être qualifiés d'«infantiles», en concédant — et c'est une concession majeure — que pour cet auteur toute manifestation de peinture abstraite ait pu être qualifiée d'infantilisme. Dans le même goût, *L'Express* reproduisait un tableau de Pollock avec pour toute légende : «Du toupet⁷².»

Serait-on au moins plus près de la vérité en déplorant l'inspiration de l'école de Paris partout présente dans cette exposition? Oui, en un sens. Ceux qui font ce reproche à la présentation américaine ne sont pas très spécifiques sur les filiations. On se contente de condamnation en bloc, pressé que l'on est de faire de l'humour sur une déclaration de Pollock :

Il faut bien dire cependant que cet ensemble n'apporte aucun message artistique spécifiquement américain; un peu partout, on y retrouve l'influence de l'école de Paris. [...] Et lorsque Pollock propose sur d'immenses toiles des ensembles inorganisés de taches de couleurs en disant : «Au beau milieu de ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais», que répondre, sinon qu'il a raison⁷³.

On aura reconnu le mot célèbre de Pollock, publié dans *Possibilities* : «*When I am in my painting, I'm not aware of what I am doing.*» Il s'agit

69. Huile sur toile, 237,4 cm x 396,2 cm., n.s.n.d., coll. : Albright-Knox Gallery, Buffalo, N.Y., cat. II, p. 186-189, n° 363.

70. Huile sur toile, 255,9 cm x 226,1 cm., n.s.n.d., coll. : Nelson A. Rockefeller, cat. II, p. 190-191, n° 364, reproduite en couleurs dans B. Robertson, *Jackson Pollock*, New York, 1960, planche 28.

71. Georges Besson, «Quelques aspects de l'infantilisme dans l'art américain», *Les Lettres françaises*, Paris, 30 avril 1953.

72. Anonyme, «Neuf peintres et trois sculpteurs américains», *L'Express*, Paris, 16 mai 1953.

73. Anonyme, «Douze peintres et sculpteurs américains contemporains», *Connaissance des arts*, Paris, 15 mai 1953.

d'une citation tronquée puisque Pollock ajoutait, aussitôt après : « C'est seulement après une sorte de période où je "fais connaissance" que je vois où je voulais en venir⁷⁴... » C. H. Silbert avait eu aussi recours à cette citation, mais il avait eu l'honnêteté de la donner en entier. Aussi bien son appréciation de la peinture de Pollock est un peu moins négative :

Cette sensibilité à fleur de nerfs est, à l'opposé de l'ardeur de Jackson Pollock, qui sans préméditation, sans armatures structurales, jette les couleurs sur ses toiles. Il dit lui-même ne pas savoir où le mène sa peinture et n'en prendre réellement conscience qu'une fois l'œuvre terminée. Bien que le hasard le serve parfois, on ne peut s'empêcher d'éprouver devant ses toiles un bizarre sentiment de contingence. C'est un graphisme désordonné, délirant, qui alterne avec des empâtements baveux dans de vastes compositions inobjectives, qui se veulent lyriques⁷⁵.

Il est vrai que *Convergence* peut donner prise à une critique de ce genre. Il s'agit de l'un des derniers tableaux « versés » de Pollock, à un moment où, cherchant désespérément les voies d'un renouvellement de sa peinture, il rompait une fois de plus avec la figuration, qui avait refait surface dans sa série des *Black Paintings*. Nos critiques ne semblent pas prêts à mettre en contexte la technique de Pollock. Manifestement, ils sont gênés par ce qu'ils perçoivent comme son inhérente gratuité.

Le reproche le plus fréquemment fait à l'exposition était son manque d'originalité. Marc Sens croyait que les œuvres exposées auraient aussi bien pu être faites par des Européens. Pour lui, les œuvres de Pollock seraient plutôt « des éléments de décoration inclus dans un ensemble architectural » que des « tableaux autonomes⁷⁶ ».

Bernard Champigneulle, pourtant plus sympathique à l'exposition et à Pollock en particulier, notait tout de même que « les influences sont parfois confuses et mal assimilées », tout en ajoutant que « ceci n'est pas particulier à l'art des États-Unis. Ce qui importe, c'est cet accent de franchise et cette énergie partout répandue⁷⁷. »

74. *Possibilities*, hiver 1947, p. 79.

75. C. H. Silbert, « Art social et mondes intérieurs des Américains d'aujourd'hui », *Arts*, Paris, 24 avril 1953.

76. Marc Sens, « Douze artistes américains au Musée d'art moderne », *L'Homme libre*, Paris, 2 mai 1953.

77. Bernard Champigneulle, « Peintres et sculpteurs américains », *France Illustration*, Paris 16 mai 1953.

Un autre reproche qui revenait quelquefois, c'est que la peinture américaine n'était à la hauteur ni de sa littérature ni de sa technologie. C'était l'opinion de Frank Elgar :

L'exubérante vitalité de ce peuple, la conviction qu'il a de sa mission civilisatrice, la certitude de sa puissance, son triomphant optimisme, sa confiante jeunesse, rien de cela que nous avons déjà perçu dans la poésie, le roman, le cinéma, l'architecture, ne se retrouve dans les arts plastiques des États-Unis. On y décèle, au contraire, malgré la présomption, parfois la suffisance de ces peintres et de ces sculpteurs, une tristesse incurable et une âpre inquiétude. [...] Quant à Pollock, comment qualifier les maculatures, les coulées, les éclaboussures qu'il jette au petit bonheur sur ses toiles ? Comment nommer l'innommable⁷⁸ ?

Même argument chez A. H. Martine, pour qui la littérature moderne américaine serait tout à fait spécifique, mais pour qui il n'en serait pas encore de même pour la peinture⁷⁹.

Pour Marcel Espiau, c'est par rapport à sa technologie que la peinture des États-Unis démériterait. La peinture de Pollock lui paraissait comporter « quelque chose de vibrant, comme suspendu dans cet univers secret tourmenté sans équilibre ni profondeur, où patauge son imagination⁸⁰ ».

L'idée énoncée par Frank Elgar d'une peinture triste était reprise le lendemain par Suzanne Tenand.

Leurs œuvres sont désespérément tristes, et choisies visiblement pour répondre à ce besoin de l'art américain de donner une impression de haute sagesse et de parfait classicisme, et se dire ainsi du jour au lendemain peinture américaine. Ce classicisme se nomme ici « romantisme mystique », « émotion passionnée », « majesté digne », putrescence de toute vanité humaine⁸¹.

Il est vrai que la peinture américaine aspirait à se voir reconnue sur la scène internationale, mais pas au nom du classicisme ou du romantisme ! Une fois de plus, les caractérisations sont trop générales, peu attentives aux différences d'une proposition à l'autre. Comment mettre Le Lorraine Albright dans le même sac que Gorky, ou Hopper avec Pollock ?

78. Frank Elgar, « 12 Américains à Paris », *Carrefour*, Paris, 29 avril 1953.

79. A. H. Martine, « Artistes nord-américains à Paris », *Le Parisien libéré*, Paris, 3 mai 1953.

80. Marcel Espiau, « L'Amérique moderne ou "vingt ans après" Montparnasse », *France réelle*, Paris, 2 mai 1953.

81. Suzanne Tenand, « Sous le ciel de Paris », *La Tribune des Nations*, Paris, 30 avril 1953.

Guy Marester, qui, on s'en souvient, était l'un des rares critiques à s'être enthousiasmé de Pollock en 1952, était tout de même plus nuancé :

Pour échapper au danger des formules qui définissent d'avance l'œuvre, Pollock fera grande, dans la sienne, la part de hasard des couleurs versées sur la toile et mélangées. Il fera confiance à une fatalité de la composition en portant à grande échelle des procédés qui ne sont pas sans quelque ressemblance avec ceux de la tache d'encre écrasée ou des coulées d'encre de couleurs différentes telles que nous les ont fait connaître les surréalistes. Un tel hasard, plus que multiplier les découvertes, répète ses effets, et sur de trop grandes surfaces, grandit aussi ses insuffisances. C'est plus une formule ici qui répond négativement à une autre formule, qu'une volonté d'expression artistique à une autre volonté qui lui serait opposée⁸².

Certes, il paraît avoir déchanté de son enthousiasme de la présentation de Pollock au Studio Facchetti mais, en assimilant la technique de Pollock à certains procédés des surréalistes, il faisait au moins l'effort de marquer une filiation précise avec la peinture européenne. Par contre, il démontrait en même temps qu'il n'avait été sensible qu'à l'élément de hasard inhérent au procédé de Pollock. L'élément de contrôle conscient essentiel à toute technique du *dripping* telle que pratiquée par Pollock lui avait échappé complètement. En réalité, ce n'est que bien superficiellement que l'on peut rapprocher le *dripping* de Pollock des oscillations de Ernst ou de la tache d'encre que Picabia avait intitulée *L'immaculée conception*. Les remarques de Marester sur l'échelle des tableaux de Pollock portaient également à faux, car rien de plus efficace que le *dripping* dans un grand format. C'est d'ailleurs parce qu'il voulait à la fois travailler *all over* et en grand format que Pollock y avait eu recours.

Léon Degand n'était pas non plus très enthousiaste de la technique de Pollock, affirmant que le résultat ressemblait à ces auberges espagnoles où l'on ne trouve que ce qu'on y apporte, ou aux nuages et aux murs de Léonard de Vinci où l'on voit ce que l'on veut, selon l'imagination que l'on a⁸³. Les tableaux de Pollock fonctionneraient pour lui comme les taches d'encre du test de Rorschach.

Les critiques plus positives dues à André Chastel, à Claude Roger-Marx, voire à Adophe de Falgairolle, s'en tinrent malheureusement à des

82. Guy Marester, « Peintres et sculpteurs américains au Musée d'art moderne », *Combat*, Paris, 4 mai 1953.

83. Léon Degand, « Artistes américains contemporains au Musée d'art moderne de Paris », *Art d'aujourd'hui*, Paris, juillet 1953, série 4, n° 5.

généralités peu compromettantes sur l'esprit américain. Chastel, tout d'abord, s'enthousiasma pour

[...] l'aventure [de ces peintres américains] qui déjoue les calculs et l'apparition des symboles éclatants. Phase romantique? À coup sûr. Mais on perçoit directement ici comme un excès d'énergie et, au fond, d'humanité vraie, rebelle à la discipline et au contrôle, et pourtant décidé à l'affirmation qui prépare à l'art de singuliers lendemains; on ne saurait y rester indifférent, même et surtout s'il suit parmi nous d'autres voies⁸⁴.

Claude Roger-Marx loua le côté éclectique de l'exposition. Pour lui, les organisateurs auraient fait preuve de moins de partialité que dans de récentes sélections (à la Galerie de France?)⁸⁵. Il répliquait sans doute à son confrère anonyme du *Figaro*, qui regrettait au contraire la neutralité du choix des organisateurs⁸⁶.

Adolphe de Falgairolle, enfin, loua l'exposition mais ne retint que Calder et Hopper⁸⁷.

On ne peut s'empêcher de penser en faisant la revue de cette critique que, sauf de rares exceptions, le choix des tableaux n'a pas été très déterminant dans l'opinion qu'on s'était faite de la présentation américaine. Eussent-ils été meilleurs, moins prudents, les opinions exprimées n'auraient pas été très différentes. À vrai dire, on a la nette impression que pour la critique française du temps, une fois de plus, sauf exception, rien de transcendant ne pouvait venir des États-Unis et que, même dans le cas d'une présentation aussi mitigée que celle du Musée d'art moderne de Paris, personne ne s'est levé pour réclamer de New York ses propositions les plus avancées. On s'est contenté de répéter les clichés habituels sur le manque d'originalité des Américains et le caractère « infantile » de leur production.

Premier bilan de l'art actuel

En juin 1953, François Di Dio et Charles Autrand consacrent un numéro double (3 et 4) de trois cent soixante pages du *Soleil noir*, cahier trimestriel, au *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953*, établi sous la

84. André Chastel, « Découverte de l'Amérique », *Le Monde*, Paris, 25 avril 1953.

85. Claude Roger-Marx, « Cocktail américain au Musée d'art moderne », *Le Figaro littéraire*, Paris, 2 mai 1953.

86. Anonyme, « Douze Américains à Paris », *Figaro*, Paris, 27 avril 1953.

87. Adolphe de Falgairolle, « 12 peintres américains », *Le Provençal*, Marseille, 1^{er} mai 1953.

direction artistique de Robert Lebel. Dans cet ouvrage, sous le titre « Les animateurs du silence », Georges Duthuit évoque le travail de quatre peintres : Riopelle, Sam Francis, Tal-Coat et Bram van Velde. Les paragraphes qu'il consacre à Riopelle valent d'être cités en entier :

Jean-Paul Riopelle n'est pas étranger à ces drames. Comme d'un trappeur surgi au pas de course des solitudes canadiennes pour retomber sur nos pavés, l'emportement, la fougue et la décision de la grande jeunesse semblent affluer en lui de toutes leurs sources et défier la distance et la pesanteur. C'est ainsi qu'il rejette le détachement, ce fruit de l'esprit. Sa peinture est purement physique, ou plutôt, car la distinction est déjà trop forte, instinctive. Ses tableaux se composent, ou mieux s'imposent comme la broussaille des sensations non encore différenciées, se tiennent mais non grâce à telle ou telle catégorie de la forme : tournoient confusément autour et se propagent à partir de noyaux d'organisation primaire. Il en résulte que certains effets qu'on associait jusqu'à présent à l'échelle de grandeur de la toile, existant à l'état libre, ne dépendent plus que de l'intensité du bouillonnement vital : luxe débordant, inqualifiable et naturel. La vie vient d'ouvrir les paupières mais ne sait pas encore choisir ce qui s'engouffre à travers elle, ou bien elle ne le veut plus : déséquilibre crépusculaire d'avant le réveil ou d'après le sommeil.

Il est évident qu'il y a bien drame ici ; mais est-ce vraiment le drame humain ? Emploierait-on ces mots, par exemple, à propos d'une évasion, d'une fuite hors de la responsabilité, comme si l'on se crevait les yeux pour échapper à tout jamais à la clarté qui sépare, pour se laisser couler dans un rêve sans fin ? Peut-être, tout de même, mais qu'importe ! Riopelle ne se fie pas uniquement à l'automatisme ; loin de là. Et déjà des centres d'agglutination laissent prévoir que vont se former des organes aux fonctions plus nettement définies, déjà se dessine un gracieux et rudimentaire grand sympathique : des fibrilles linéaires d'un blanc rosé et d'une si jolie ténuité jettent leurs rets sur la masse fluide. Demain, peut-être, ils l'agenceront, la diviseront, créeront en elle ces vides, ces espaces où pourra, ou devra se mouvoir la pensée. Il est possible ainsi que nous assistions là à quelque chose d'unique : la naissance de ce drame dont nous ne connaissions plus que les formes déjà fixes.

Quoi qu'il en advienne, c'est un présent rare et choisi que cette peinture qui introduit, alors qu'on l'espérait à peine, dans le décor froid comme un billard d'opération et plaqué de scélérats éclairages publicitaires où nous dépérissons, la douce splendeur de ses embrasements. Car la qualité maîtresse des tableaux de Riopelle est de combiner une extrême opulence et une parfaite discrétion, de sorte que notre indigence n'est

point accablée par une richesse excessive et brutale. Signe particulier : accessible aux saisons. Après la riante et soyeuse ruée des fêtes printanières, le fracas des blés rougis, des azurs noirs, des prairies charbonneuses sur le gril de l'été ; après les bâillons aux gueules de l'automne, gorges et cavernes, de blondes pourritures végétales, pourquoi pas, au retour des jeux d'hiver, les charrois irisés du givre et les malles renversées de l'aurore, à pleines avalanches de glaçons miroitants⁸⁸ ?

On aura reconnu le texte publié en anglais dans *Canadian Art* l'année précédente, ou du moins une version abrégée et modifiée de celui-ci. Si l'on compare cette version du texte de Duthuit à celle que nous citons antérieurement, de 1952, il apparaît en effet qu'il a été allongé de quelques lignes aux deux bouts, ce qui a permis à Duthuit d'introduire l'image du « trappeur », empruntée à Breton, au début, et la splendide évocation des saisons, à la fin. Par contre, des paragraphes entiers ont été supprimés.

Mathieu affirme que, du 27 mai au 19 juin 1953, la parution de cet ouvrage aurait été accompagnée par une série d'expositions dans les principales galeries d'avant-garde de Paris : la Galerie Arnaud, la Galerie Jeanne Bucher, la Galerie Craven, la Galerie Nina Dausset, la Galerie La Hune et la Galerie Denise René⁸⁹. Il se pourrait que nos « animateurs du silence » aient eu quelques œuvres à l'une ou l'autre de ces galeries.

Départ de Marcelle Ferron

Marcelle Ferron a raconté les circonstances immédiates de son départ pour Paris.

En 1953, j'ai travaillé dans une grande pharmacie de Montréal, comme téléphoniste, à un rythme de fou. Au bout de quinze jours, j'étais tellement démoralisée que j'ai tout planté là, préférant me serrer la ceinture et vivre à peindre. C'est aussi à ce moment que j'ai décidé de venir ici⁹⁰...

Son départ eut lieu en octobre. Son séjour parisien devait être déterminant pour le reste de sa carrière. Elle abandonna les petits formats, qui avaient caractérisé sa production jusque-là. Comme Borduas, avec lequel

88. Georges Duthuit, « Les animateurs du silence », dans R. Lebel, *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953, Soleil noir*, Paris, 1953, p. 112.

89. Georges Mathieu, ouvr. cité, p. 78.

90. Michelle Lasnier, « En vedette à l'étranger. Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine*, octobre 1962, p. 102.

elle fut très liée à Paris, elle coupa peu à peu ses liens avec une peinture apparitionnelle, inspirée de loin du surréalisme, pour évoluer vers une peinture plus *all over*, plus matiériste et surtout plus colorée. Elle s'intéressa aussi à la peinture sur verre et saura mettre à profit les connaissances acquises dans des projets de décoration — notamment celui de la station de métro Champ-de-Mars à Montréal — après son retour au Québec. Toutefois, cette partie de sa carrière intéresse moins directement une histoire de l'automatisme québécois.

NEW YORK

Départ de Borduas

Le 31 mars ou le 1^{er} avril, Borduas partit pour les États-Unis. Il se rendit d'abord à Provincetown (Massachusetts) où il passa l'été et s'installa à New York à l'automne. Ce premier exil de Borduas à l'extérieur du pays devait avoir des conséquences importantes pour la peinture du Québec et en particulier pour son ouverture à la peinture américaine. On verra que cette ouverture ne se fit pas sans peine, en particulier dans le camp automatiste.

Younger European Painters

En juillet et en octobre, Riopelle est déjà représenté à la Pierre Matisse Gallery à New York dans des expositions de groupe. Mais de loin, sa contribution la plus importante sur la scène new-yorkaise en cette fin d'année 1953 fut sa participation à l'exposition *Younger European Painters* au Solomon R. Guggenheim Museum, qui eut lieu du 2 décembre 1953 au 21 février 1954. Riopelle y exposait *Blue Night*, 1953⁹¹.

Les biographies de Riopelle donnent toute une série de participations à des expositions collectives aux États-Unis peu après ces dates. Nous soupçonnons qu'il s'agit toujours de la *Younger European Painters* qui était une exposition itinérante. On signale en effet que, à partir de novembre 1954, Riopelle aurait participé à une exposition collective au San Francisco Museum of Art; au Walker Art Center, Minneapolis; au

91. Jean-Paul Riopelle, *Blue Night*, 1953, h. t., 114,4 cm x 162,6 cm; coll.: New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

Portland Art Museum, Portland; au Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, en février 1955; à l'University of Arkansas, Fayetteville, en mars 1955; au Dayton Art Institute, Dayton, Ohio, en avril 1955.

Comme on sait, cette exposition soulevait un problème important. Se pouvait-il, au moment où l'école de New York commençait à penser que sa contribution à l'art universel avait quelque chose d'unique et d'original, que l'école de Paris la batte sur son propre terrain avec une liste de nouveaux talents au moins égaux à ceux qu'elle avait pu réunir par le passé? Trois mois plus tôt la revue *Art Digest* demandait à ses lecteurs: « Surestime-t-on l'avant-garde française? » puis avec la *fairness* anglo-saxonne: « Surestime-t-on l'avant-garde américaine? » C'est dire que la question était loin d'être académique à New York à ce moment.

Pour l'organisateur de l'exposition, James J. Sweeney, la réponse ne faisait pas de doute. Paris réservait encore des surprises et son exposition le démontrait. Alors que, après la dépression des années trente et la tragédie des années de guerre, on aurait pu s'attendre à son extinction pure et simple, huit ans après la fin du conflit mondial, la jeune peinture parisienne donnait des signes évidents de vitalité et de fraîcheur:

À Paris, pareille évolution ne surprend pas. Traditionnellement Paris a toujours retenu ses jeunes peintres. Cela s'est passé une douzaine de fois depuis cent cinquante ans. [...] Aujourd'hui, Paris est toujours le centre de l'art occidental, non seulement à cause de ses traditions et de ses génies locaux, mais parce que des artistes venus des quatre coins du monde n'ont pas cessé d'en faire le centre de leur activité. On avait craint que la Seconde Guerre mondiale ait eu pour conséquence de déplacer ce centre, ou qu'un bouleversement économique rende moins attirants certains avantages offerts par la Ville lumière aux artistes. Aujourd'hui, plus de huit ans après la fin de la guerre, il est clair qu'aucun changement fondamental ne s'est produit et que Paris est aussi française et internationale pour les artistes que jamais.

La remarque de Sweeney sur Paris pôle d'attraction des artistes étrangers s'appliquait éminemment à Riopelle, qui est nommé un peu plus loin dans son article, précisément comme un de ces peintres venus de l'extérieur enrichir la scène parisienne, comme Karel Appel d'Amsterdam, Pablo Plazuelo de Madrid, Hans Hartung, né à Leipzig, Simon Hantai, d'origine hongroise, Vieira da Silva, née à Lisbonne, Poliakoff, Russe né à Moscou, Raoul Ubac et Gustave Singier, tous deux belges.

92. James Johnson Sweeney, « The Young Guard—Painters in Paris », *Harper's Bazaar Magazine*, février 1954, p. 170.

Dans la préface à son catalogue, Sweeney tentait de justifier son choix en affirmant qu'il était « fondé sur la solidité de la composition, la qualité du métier et l'originalité de l'expression », en insistant sur deux points qui pourraient s'appliquer à Riopelle. À la question de savoir quelle est la tendance principale de la jeune peinture parisienne : « Est-ce l'abstraction ou le retour à la figuration ? », il répondait : « Peut-être que la caractéristique la plus répandue de la jeune peinture européenne c'est d'être ni de l'une, ni de l'autre. Peut-être est-ce plutôt son goût pour l'exploration, pour l'aventure. » Sweeney définissait ensuite par l'individualité de la vision de chaque artiste la direction de ces « explorations » : « Chaque artiste démontre sa force en faisant quelque chose de différent de ce qu'il voit — quelque chose de propre à lui, mais surtout solidement pictural, et non un reflet de ce que les autres voient. » Chaque artiste, dit encore Sweeney semble « s'inspirer d'une manière ou d'une autre des formes de la nature » :

L'autre question que se posait Sweeney portait sur les influences décelables chez ces jeunes peintres. Si, immédiatement après la guerre, il était encore possible de remarquer des disciples de Picasso ou de Braque, de Miró ou de Léger chez les jeunes, voire, dans certains cercles plus restreints, de Kandinsky ou de Magnelli, cela ne serait maintenant plus possible :

On s'est dégagé de l'influence de Picasso ; l'intérêt que Paris avait eu en redécouvrant Kandinsky durant la guerre s'est effrité ; Léger, Braque et Matisse remontent à trois décennies avant l'époque actuelle où se situent ces jeunes peintres ; inviter Miró ne vaut guère mieux qu'inviter Mondrian.

La jeune génération, concluait Sweeney, a fini par se rendre compte que l'émulation et non l'imitation était la meilleure façon de traiter ses aînés. Ou encore : les jeunes ont tellement de respect pour leurs aînés qu'ils ne sentent plus le besoin de les imiter⁹³.

En général, la critique était d'accord avec le diagnostic de Sweeney. Goldwater, qui fut emballé par l'exposition, déclara fort représentatif le choix de Sweeney. L'abstraction domine, ajoutait-il, comme il se doit, mais se présente dans une variété de styles remarquable. Goldwater ne put ensuite s'empêcher de comparer ces « jeunes Européens » aux peintres

93. James J. Sweeney, préface au catalogue *Younger European Painters. A Selection*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2 décembre 1953–21 février 1954, n.p.

américains de la même génération. Il qualifia de de ridicule l'affirmation de l'un de ses confrères selon laquelle les Américains étaient trois ans en avance sur les Européens⁹⁴ : « Des comparaisons ridicules de ce genre ont des racines plus profondes qu'un nationalisme inquiet, car elles supposent un développement linéaire de l'histoire de l'art qui découle du progressivisme du XIX^e siècle. » Goldwater était conscient de la part de cliché qui entraînait dans les comparaisons entre les États-Unis et l'Europe.

En faisant ces comparaisons, on a laissé libre cours à certains clichés qui n'ont rien à voir avec l'art, mais qui proviennent plutôt d'un tout autre horizon. Les Américains comme les Européens aiment parler du caractère non fini de notre art ; ceci est tout de suite associé à l'idée d'immédiateté et d'énergie. Les Européens en concluent que nous sommes une jeune nation et que notre art — quelle phrase ! — est « prometteur ». (Ils ont les mêmes types de réflexions à la Chateaubriand quand ils lisent Faulkner ou Steinbeck.) Pour nous, ces qualités sont un signe de vitalité, et aussi de notre supériorité actuelle. Nous aimons nous représenter l'art européen comme bien fait mais usé.

Goldwater poursuit en montrant à partir d'exemples comment on peut appliquer les caractéristiques d'« énergie » et de « vitalité » aux Européens : « D'ailleurs, en quoi les tableaux présentés au Guggenheim manqueraient d'énergie, voire de raffinement ? (Les deux sont-ils incompatibles ?) Les Mathieu, Riopelle, Lanskoy, Uzac, Soulages, Hantai, Poliakoff, chacun à leur manière montrent une forme concentrée d'énergie, un rythme propre. » Et Goldwater de conclure :

Des comparaisons individuelles sont toujours intéressantes (Pollock et Riopelle, Soulages et Kline, Bazaine et Brooks, etc.), mais sont plus un moyen, par voie de contraste, d'arriver à comprendre des qualités individuelles qu'un moyen de définir des caractères nationaux. Il n'y a aucun intérêt à s'échanger des stéréotypes romantiques et unilatéraux. Les artistes américains et européens travaillent à partir des mêmes sources et sur des problèmes esthétiques analogues et chaque individu utilise les premières et résout les seconds à sa manière. En 1953, ni l'Américain est un « bon Sauvage » ni l'Européen, son épigone

94. Allusion probable à Clement Greenberg, dont la réponse à l'enquête du *Art Digest*, vol. XXVII, septembre 1953, p. 12 et 27, publiée sous le titre « Symposium : Is the French Avant-Garde Overrated ? », comportait les propos suivants : « Notre nouvelle peinture abstraite semble aussi avoir devancé celle de Paris de deux ou trois ans, mais je doute que les Français aient reconnu une véritable influence américaine sur leur peinture (et pour dire vrai, je m'en f...) » (p. 27)

fatigué. Cette exposition démontre que de l'excellente peinture se fait outre-mer⁹⁵.

On aura noté au passage que Goldwater compare Riopelle plutôt que Wols à Pollock ! Peut-être une des raisons de la désaffection new-yorkaise de Wols est à chercher dans le piètre succès qu'il y remporta. Motherwell rapporte que, lorsqu'il se rendit à la galerie où les tableaux de Wols étaient exposés, le marchand lui déclara qu'il était « la troisième personne à avoir visité l'exposition en deux semaines ». Il est difficile de parler d'un succès new-yorkais de Wols à ce moment !

Il n'en reste pas moins qu'on n'évite pas le sujet des comparaisons entre Paris et New York. Ne sont-elles pas très présentes quand on croit devoir consacrer tout un paragraphe pour les écarter ? C'est ce qui se passe dans un deuxième article couvrant l'exposition, celui du critique James Fitzsimmons. Il était aussi convaincu que le débat Paris-New York était futile :

Exactement, pourquoi les gens devraient-ils absolument comparer les peintres d'avant-garde de Paris et de New York comme s'il s'agissait d'un concours agricole ou comme s'il était nécessaire d'établir laquelle des deux villes l'emporte comme source de toute créativité ? Franchement, cela me confond. L'âge de l'école locale est pourtant fini. [...] Aujourd'hui, les racines de l'art s'étendent partout dans le monde et le véritable artiste moderne se perçoit, au moins durant ses heures de travail, non pas comme un Américain, un Allemand ou un Français, mais comme un citoyen du monde, engagé dans la production d'un art global.

Pour lui, l'artiste contemporain ne dépendait plus d'un « *genius loci* », mais de courants de pensée véritablement internationaux, et il mettait au défi la critique de distinguer entre une forme américaine et une forme française d'expressionnisme abstrait. On sait que ce défi sera magistralement relevé par Clement Greenberg. Mais on n'en était pas encore là.

Après avoir dit que l'exposition contenait à boire et à manger, du bon et du moins bon, Fitzsimmons ajoutait : « Mais l'exposition du Guggenheim se distingue des autres expositions de ce genre : elle contient trois tableaux qui sont absolument remarquables », à savoir le Riopelle, le Soulages et le Mathieu⁹⁶ !

95. Robert Goldwater, « These Promising Younger Europeans », *Art News*, vol. LII, n° 8, décembre 1953, p. 14-16 et 53-54.

96. James Fitzsimmons, « Art », *Arts and Architecture*, vol. LXX, n° 12, décembre 1953, p. 32-33.

L'article de Fitzsimmons fut l'occasion d'une petite polémique avec un certain Otis Cage, qui contesta son choix de Soulages, Mathieu et Riopelle comme les artistes les plus intéressants du groupe, au nom d'un certain « chauvinisme » américain, du moins c'est ce qu'il se fit dire !

Ma principale objection aux travaux mis en valeur par Fitzsimmons est que leurs auteurs sont dépourvus de sensibilité picturale — un aspect que Fitzsimmons néglige quasi totalement en parlant de ces œuvres. Il trouve que les critères habituels ne s'appliquent pas et cherche la valeur de ces tableaux dans l'adéquation de leurs intentions avec la manière de les mettre en œuvre. Il se peut que les idées de ces trois peintres soient meilleurs que les idées de la plupart des peintres présentés ici, mais même la meilleure idée n'est pas encore un tableau.

Si, au dire de Fitzsimmons, la peinture de Riopelle exprime bien le continuum, et si, pour cette raison, je ne peux pas dire que sa surface et son imagerie soient ennuyeuses, alors qu'il me soit au moins permis de dire que le continuum est ennuyeux. C'est la musique des sphères réduite à une seule note.

[...] Si la présence des idées est le seul critère, comment pourrions-nous critiquer les tableaux moins bien venus de ces artistes ? Car, certainement, comme tous les artistes, il leur arrive de peindre de « mauvais » tableaux, avec les mêmes idées que leurs « bons » tableaux. « Bons » et « mauvais » ici renvoient à la sensibilité, à la construction, aux qualités picturales de couleur, texture et d'ordonnement en accord avec ce que l'œil et l'esprit considèrent adéquats.

[...] Dès sa prise en charge du Guggenheim, James Johnson Sweeney a donc organisé deux très belles expositions de maîtres européens. Qu'ils les ait fait suivre d'une exposition de peintres européens « plus jeunes » manifeste bien la xénophilie caractéristique des milieux culturels américains. Mais ces initiatives sont aussi la cause d'une grande déception chez les artistes américains — d'autant qu'une exposition beaucoup plus intéressante aurait pu être organisée ici même. Le voyage de la 5^e Avenue à Montparnasse est apparemment plus court — et certainement plus prestigieux — que de la 5^e Avenue à Greenwich Village.

Certes, on nous annonce qu'une exposition de jeunes peintres américains suivra cette présentation. Si par là Sweeney croit que les jeunes Américains sont des épigones des Européens, il se trompe. Les nouvelles tendances, les nouvelles orientations sont de ce côté-ci de l'océan. Les jeunes Européens le savent, même si Sweeney l'ignore⁹⁷.

97. Otis Cage, « The Reflective Eye. Chacun à son goût », *Art Digest*, vol. XXVIII, n° 7, 1^{er} janvier 1954, p. 4, 25 et 26.

Cette critique de Fitzsimmons soulevait un problème important et annonçait déjà ceux auxquels Riopelle se heurtera à New York à l'occasion de ses prochaines présentations, chez Pierre Matisse ou ailleurs. Il ne suffit pas de marquer les rapports de sa peinture avec la forêt canadienne ou l'idée « scientifique » de continuum pour lui reconnaître de l'importance. Encore faudrait-il que cette peinture se défendît sur le plan plastique. Certes, Fitzsimmons répliqua qu'il s'intéressait aux idées des peintres « en autant qu'elles soient exprimées efficacement [...] ». Mais quand elles le sont, elles m'intéressent parce que je m'intéresse à la signification des œuvres d'art, pas à leur seule apparence⁹⁸.

Otis Cage ne s'intéressait pas aux seules apparences. Les qualités plastiques qu'il voyait dans la jeune peinture américaine étaient loin d'être négligeables et surtout allaient se révéler beaucoup plus neuves que Sweeney ou d'autres l'avaient d'abord pensé.

Robert Coates, auquel on doit la création de la dénomination « expressionnisme abstrait » pour désigner la nouvelle peinture américaine, mentionne brièvement mais positivement l'œuvre de Riopelle, qu'il rapproche de celles de Soulages, de Poliakoff et de Tal-Coat, comme l'une des contributions les plus intéressantes de l'exposition :

[...] de presque autant d'intérêt sont le brillant et exubérant *Blue Night* de Riopelle, le *Cut Emerald Eye* de Simon Hantai, avec sa couleur verte océane et ses formes de crabe, et le sombre *Earthbomb* de Fritz Winter...

Malgré tout, l'impression d'ensemble de Robert Coates n'est pas complètement positive et il réagissait au nom de la peinture de New York :

Il n'en reste pas moins que quelque chose fait défaut et, franchement, je pense que ce qui manque, c'est l'audace, l'esprit d'aventure. Les travaux sont compétents, mais prudents. Ils n'ont ni ce côté sauvage et débridé — qui, bien sûr, donne parfois des résultats catastrophiques —, qui caractérise la jeune peinture américaine, ni son audace, ni son caractère inventif, ni son goût du risque. C'est ce qui donne à cette collection une allure peu inspirée. Bien sûr, il faut être compétent, savoir faire ce que vous voulez avec votre médium, savoir communiquer comme peintre. Mais vous devez prendre des chances, faire des expériences, si vous voulez avoir quelque chose à communiquer⁹⁹.

98. « Fitzsimmons vs. Cage », *Art Digest*, vol. XXVIII, 15 janvier 1954, p. 5.

99. Robert M. Coates, « Young Europeans at Guggenheim Museum », *The New Yorker*, n° 29, 19 décembre 1953, p. 89.

James Thrall Soby, enfin, était encore plus direct et ouvrait son article par la question :

Comment se comparent les meneurs de la peinture américaine d'après-guerre avec leurs homologues européens ? Notre de Kooning est-il un artiste aussi convaincu que Hans Hartung ou Pierre Soulages à Paris ? Jackson Pollock a-t-il autant de talent que Georges Mathieu ? Mark Rothko se distingue-t-il autant qu'Alfred Manessier ?

Comme il aurait été passionnant, déclarait Soby, de voir ensemble les deux expositions de *Younger Painters, European and American* dont Sweeney parlait dans son catalogue ! Il est vrai qu'à l'époque le Guggenheim n'occupait pas encore l'édifice de Frank Lloyd Wright et ne possédait sans doute pas l'espace suffisant pour pareille entreprise. N'empêche que cette confrontation aurait pu être une façon de trancher la question. « Personnellement, je crois que nos artistes l'auraient bien souvent remporté, surtout à cause de leur vitalité. » Et de citer les récentes *Women* de W. de Kooning comme un exemple de « férocité monumentale » sans équivalent, selon lui, en Europe. (Ignorait-il les *Corps de dames* de Dubuffet ?)

Je serais prêt à parier que les meilleurs de nos nouveaux talents tiendraient le coup devant leurs contemporains étrangers. Certes la peinture américaine d'aujourd'hui n'a pas la même assurance qu'en Europe. Mais par comparaison avec la virtuosité quasi automatique de l'art parisien, elle a souvent le « trac », pour reprendre un mot de l'un de ses meilleurs représentants, Rico LeBrun. Mais elle a aussi ce que M. LeBrun décrivait aussitôt après comme une intensité gagnée de haute lutte, qualité que l'on ne retrouve pas souvent dans la nouvelle peinture étrangère¹⁰⁰.

Pour Soby, seuls Soulages et Mathieu présentaient des œuvres assez fortes pour soutenir la comparaison avec les Américains. Burri, Mendelson, Riopelle, Ubac et Vieira da Silva lui paraissaient aussi dignes de mention.

La participation de Riopelle à l'exposition *Younger European Painters* ne passa donc pas inaperçue. Loin de là. Nous l'avons vu nommé au passage ici et là. Mais il y a plus. La plupart des auteurs cités lui consacraient un paragraphe, faisant de lui l'une des « découvertes » de l'exposition. Souvent, son œuvre est reproduite dans les articles — et Dieu sait si, dans cette époque des revues d'art en noir et blanc, les reproductions

100. James Thrall Soby, « *Younger European Painters* », *Saturday Review*, vol. XXXVII, janvier 1954, p. 61-62 (illustré d'un tableau de Mathieu).

des Riopelle sortaient mal. C'est le cas de l'article de Goldwater que nous citons. Voici ce qu'il disait de notre compatriote. Il le rapprochait de Georges Mathieu : l'un et l'autre, selon lui, ayant des « tendances expressionnistes ».

Riopelle étend en couches épaisses ses bleus, rouges et jaunes purs dans une trame *all-over* tissée très serrée, comme s'il n'y avait pas assez d'espace pour toute la couleur qu'il veut mettre à chaque endroit. Aussi bien, la couleur s'empile dans ses tableaux jusqu'à former des crêtes perpendiculaires à la surface du support. Cette technique — qui aurait pu être celle de Constable s'il avait vécu aujourd'hui et avait joui d'une liberté de méthode impensable de son temps — produit une densité de couleur qui n'est pas sans parenté avec la richesse du vitrail¹⁰¹...

On ne s'étonnera pas après que James Fitzsimmons fasse une place de choix au tableau de Riopelle. Lui aussi publie une reproduction du tableau de Riopelle pour illustrer son article :

Quand il regarde le grand tableau de Riopelle, cette jungle de pigments bleus, rouges, verts et noirs appliqués méthodiquement à la spatule sur la toile en dalles juxtaposées en tout sens, à laquelle sont venus se superposer de brillants filaments blancs, que peut dire le visiteur ? Si je me demande quel est le sens de cette peinture, il me semble qu'elle suggère une forêt épaisse la nuit avec le bleu de la nuit perçant à travers les feuilles. C'est à cela que la forêt ressemble, c'est ce qu'on y sent. Sauf que je ne l'avais jamais compris si intensément. Je n'avais pas pris conscience de ce sentiment avant que Riopelle lui ait donné un corps. Aussi nous fournit-il le parfait exemple de ce qu'est réellement l'intuition créatrice.

La peinture de Riopelle suggère aussi l'infinité, la récurrence universelle de certaines textures, de certains rythmes. Ainsi, la notion scientifique de continuum devient une expérience sentie, individualisée. Et je suis bien forcé d'admettre que la critique que j'aurais été tenté de faire de cette peinture — la trop grande uniformité de la texture, son manque de finesse, l'ennui qu'elle peut provoquer pour l'œil — ne s'applique tout simplement pas. Sans doute un jeu de différentes textures est souhaitable, même nécessaire, dans un tableau qui suit les vieux principes et veut être conforme aux vieux critères. Mais si Riopelle avait peint les choses autrement, il aurait fait un autre tableau et ce tableau n'aurait pas exprimé son intuition — et la nôtre — aussi bien. Mieux vaut donc se débarrasser des vieux critères et se rendre disponible à de nouvelles

101. Robert Goldwater, art. cité, p. 16.

expériences, non parce qu'elles sont nouvelles, mais parce qu'elles étendent notre compréhension du réel, notre prise de conscience et qu'elles nous mettent la joie au cœur¹⁰².

On aura noté que pour Fitzsimmons la *all-overness* n'est pas une caractéristique du signifiant mais du signifié et, dans le cas présent, de la forêt, de la nuit, voire de «la notion scientifique de continuum». C'est pourquoi il n'a aucun scrupule à lire des contenus figuratifs dans des tableaux qui se donnent pour des abstractions. C'est la preuve que la pensée de Greenberg était loin d'avoir été assimilée par la critique à ce moment-là.

Il est également typique de la période de voir dans l'art abstrait un moyen de découvrir de nouveaux aspects du monde extérieur qui, sans lui, nous seraient restés inconnus, insoupçonnés.

Dans sa réplique à Otis Cage, Fitzsimmons n'avait pas senti le besoin de revenir explicitement sur ses choix. Il le fit dans un article subséquent et y défendit notamment Riopelle :

La peinture de Riopelle est toute en largeur, de format horizontal, et ressemble à certaines compositions récentes de Pollock. Mais Riopelle travaille moins avec la ligne qu'avec la couleur, et les références au monde extérieur, à la nature, sont plus explicites chez lui. Il pose sa couleur — des rouges violents, des verts, des bleus et des noirs — en couches épaisses, en touches agitées et serrées, parfois en parallèle, parfois en diagonale les unes par rapport aux autres. Sur ce fond et dans ses interstices, il lance le filet déchiré d'une fine dentelle de lignes blanches. Le résultat est tout à fait splendide : une sorte de tapisserie riche en substance. Pour moi cette peinture évoque une dense forêt la nuit avec le ciel bleu perçant ici et là à travers les branches et le feuillage. Cette expression de verte sauvagerie n'est peut-être pas surprenante puisque Riopelle vient du Canada où il travailla un temps comme trappeur¹⁰³.

Au point de vue technique, j'ai trouvé spécialement intéressant dans ce tableau le jeu manifeste de l'instinct et du métier¹⁰⁴.

Enfin, James Thrall Soby, qui présidera le comité d'acquisition du tableau de Riopelle, indiquait déjà ses préférences :

102. James Fitzsimmons, «New York: A Glittering Constellation. Introducing 33 Younger European Painters», *Art Digest*, vol. XXVIII, n° 5, 1^{er} décembre 1953, p. 8.

103. C'est encore le «trappeur supérieur» de Breton qui revient ici!

104. James Fitzsimmons, «Art», art. cité, p. 32-33.

Parmi les œuvres qui méritent une attention particulière au Guggenheim Museum, signalons un remarquable collage de toile et de colle par l'italien Alberto Burri et une grande et sensible abstraction de Marc Mendelson. J'aime beaucoup aussi *Composition* de Jean Piaubert et *Blue Night* de Jean-Paul Riopelle, artiste canadien qui aura bientôt une exposition solo à New York¹⁰⁵.

De tous les critiques cités, on l'a vu, Soby était le moins favorable à ces nouveaux talents européens.

On eut beau prétendre que le problème de la confrontation de Paris et de New York était un faux problème, il était dans toutes les cervelles et Riopelle était au cœur du débat. Un an plus tard, les hésitations allaient être surmontées en faveur de l'école de New York et l'enthousiasme pour Riopelle à New York considérablement refroidi. Mais ceci est une autre histoire, qui dépasse les objectifs du présent ouvrage.

On peut signaler enfin, pour être complet, que le succès new-yorkais de notre compatriote ne passa pas inaperçu dans la presse montréalaise. Un court entrefilet en fit état :

Un tableau du peintre d'origine montréalaise Jean-Paul Riopelle est compris dans l'exposition des œuvres de jeunes peintres européens qui a été inaugurée cette semaine au Musée Guggenheim sur Fifth Avenue. C'est une peinture à l'huile, *Nuit bleue*, qui le représente dans cette exposition. L'œuvre a été acquise par le Musée pour sa collection permanente¹⁰⁶.

105. James Thrall Soby, art. cité, p. 61-62.

106. Anonyme, « Toile de Riopelle à N.Y. », *La Presse*, 5 décembre 1953.

1954

NEW YORK

Riopelle chez Pierre Matisse

Du 5 au 30 janvier¹, avait lieu la première exposition personnelle de Riopelle chez Pierre Matisse à New York. Riopelle a donné l'impression que les choses s'étaient passées comme par magie :

Quand il y a eu je ne sais plus quelle crise économique et que tous les marchands de tableaux ne lisaient plus que les journaux de Bourse, Pierre Matisse est venu me voir et m'a dit : « J'achète tout. » Me voyant étonné, il ajouta : « Je suis fils de peintre, je ne connais pas d'autre métier que celui de marchand. Si vous coulez, je coulerai avec vous². »

En réalité, à ce moment, Riopelle n'était plus un inconnu et il avait déjà de forts appuis parisiens, comme nous l'avons vu.

Pierre Matisse situait l'événement l'été précédent : « J'ai acheté toute l'exposition de l'artiste l'été dernier³. » On s'explique du même coup qu'il ait pu accrocher quelques Riopelle dans des expositions collectives l'automne précédent. Par ailleurs, quand il apprit que le Guggenheim venait de faire l'acquisition de *Blue Night*, il ne manqua pas d'en informer H. O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada :

Vous savez sans doute que le Solomon Guggenheim Museum a acquis pour sa collection permanente une grande huile qui faisait partie de leur exposition *Younger European Artists*. J'ai le sentiment que Riopelle est un des artistes les plus importants de sa génération, et je suis très fier d'être la première galerie à donner à cet artiste de talent sa première exposition particulière en Amérique⁴.

1. Bien qu'on ait annoncé qu'elle devait se terminer le 23 janvier dans *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n°7, 1^{er} janvier 1954, p. 2. C'est Pierre Matisse lui-même qui l'indique à McCurry dans une lettre datée de New York, le 22 janvier 1954. Archives du MBAC, Ottawa.

2. Props rapportés dans le catalogue de Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 30 septembre-16 novembre 1981, p. 88.

3. Lettre de Pierre Matisse à H. O. McCurry, datée de New York le 22 janvier 1954. Dossier d'acquisition de *Knight Watch* par la GNC, MBAC, Ottawa.

4. Lettre déjà citée du 22 janvier 1954.

Cette première exposition de Riopelle à New York comprenait un catalogue, dont l'essai était une reprise de la traduction de Samuel Beckett, sous le titre: « *A Painter of Awakening. Jean-Paul Riopelle* », du texte de Georges Duthuit. Nous avons signalé plus haut l'intérêt de cette préface. Même si, manifestement, Beckett avait repris son travail de traduction et que cette nouvelle version peut passer pour une version améliorée de la précédente, il n'en reste pas moins qu'il s'agit bien du même texte, additionné des quelques lignes que nous avons signalées à propos de sa reprise dans *Premier bilan de l'art actuel*. Pour le reste, on ne peut guère relever, d'un texte à l'autre, qu'une correction mineure, à savoir la substitution du mot *impressionniste* au mot *expressionniste* pour désigner la production de jeunesse de Riopelle. On soupçonne Riopelle, se souvenant de l'enseignement de Bisson et de son premier enthousiasme pour Monet, d'avoir suggéré à Duthuit cette correction, l'expressionnisme n'ayant jamais été son fort.

Il ne fait pas de doute que cette nouvelle version a plus d'élan et est beaucoup moins prosaïque que la première. Nul doute qu'elle collait davantage au texte de Duthuit, dont la version française complète, à notre connaissance, est restée inédite.

Chez Pierre Matisse, Riopelle exposait: 1. *Hommage à Robert le diabolique*, 1953⁵; 2. *Tramontane*, 1953⁶; 3. *Blizzard sylvestre*, 1953⁷; 4. *Knight Watch*, 1953⁸; 5. *Dérive*, 1952⁹; 6. *Incandescence*, 1953¹⁰; 7. *Coups sur coups*, 1953¹¹; 8. *Tocsin*, 1953¹²; 9. *Streaming*, 1953¹³; 10. *Carnaval*, 1953¹⁴;

5. Huile sur toile, 6 pi 7 po x 9 pi 3 po (reproduite en couleurs dans Jacques Dupin et Zao Wou-Ki, *Riopelle. Paintings from the Fifties*, catalogue de la Pierre Matisse Gallery, New York, 18 avril-20 mai 1989, n° 7).

6. 6 pi 7 po x 9 pi 3 po.

7. Huile sur toile, 170,5 cm x 254,7 cm.

8. Huile sur toile, 38 po x 76 3/4 po, s.d.b.d.: « Riopelle/53 ». Coll.: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; acquise en 1954, n° 6253.

9. Huile sur toile, 64 po x 51 po; reproduite en noir et blanc dans le catalogue *Riopelle, été 1967*, Musée de Québec, p. 35.

10. Huile sur toile, 35 po x 57 1/2 po.

11. Huile sur toile, 28 3/4 po x 39 1/2 po, s.d.b.d.: « Riopelle/53 »; coll.: Art Gallery of Ontario, Toronto; acquise chez Pierre Matisse n° 52-23; reproduite en couleurs dans William J. Withrow et coll., *Art Gallery of Ontario. The Canadian Collection*, Toronto, McGraw-Hill Company of Canada Limited, 1970, p. 549.

12. Huile sur toile, 39 1/2 po x 32 po, s.d.b.d.: « Riopelle/53 »; coll.: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; acquise en 1954, n° 6254.

13. Huile sur toile, 32 po x 39 1/2 po.

14. Huile sur toile, 32 po x 39 1/2 po.

11. *Brumaire*, 1953¹⁵; 12. *À la croisée des facettes*, 1953¹⁶; 13. *L'heure du soufre*, 1953¹⁷; 14. *Bonnet rouge*, 1953¹⁸; 15. *Cuivre nocturne*, 1953¹⁹; 16. *Sous le signe du labyrinthe*, 1953²⁰; 17. *Peinture*, 1953; 18. *Ombrage de plomb*, 1953²¹, « et plusieurs aquarelles récentes », ajoutait le catalogue. Une de ces aquarelles non titrées illustrait l'article de Sam Hunter.

Les prix variaient de mille neuf cents à quatre cents dollars américains. Étaient déjà vendus au moment de l'impression du catalogue les n^{os} 9 et 17.

Pierre Matisse vendra huit tableaux au cours de l'exposition, dont le grand *Blizzard sylvestre* au Musée d'art moderne de New York, nouvelle qu'il ne manqua pas de signaler à McCurry:

Depuis ma dernière lettre, le n^o 3, une grande toile, a été offert au Musée d'art moderne de New York par un collectionneur new-yorkais²². Et M. Barr et M. James Thrall Soby, le président du comité d'acquisition, sont enchantés d'avoir Riopelle dans leur collection. Je vous le mentionne, pensant que cela pourrait vous intéresser, bien que cela n'ait pas encore fait l'objet d'une annonce officielle²³.

La revue de presse de cette première exposition solo de Riopelle à New York est impressionnante. Nous la présentons en ordre chronologique. Rodolphe de Repentigny ouvre le bal:

La galerie Pierre Matisse expose des toiles récentes et des aquarelles de Jean-Paul Riopelle, « Parisien d'origine montréalaise », comme disent les journalistes new-yorkais. [...] À la galerie Pierre Matisse, où venait de se terminer une exposition des œuvres récentes de Miró, les grandes toiles de Riopelle forment comme les parois d'un monde étrange. Le peintre a adopté une technique qui donne à son œuvre le caractère de la mosaïque. Travaillant au couteau dans une matière très épaisse, il y laisse des séries de traces dont l'ensemble donne son unité plastique à

15. Huile sur toile, 35 po x 45 1/2 po.

16. Huile sur toile, 32 po x 45 1/2 po.

17. Huile sur toile, 36 po x 29 po.

18. Huile sur toile, 25 1/2 po x 36 po.

19. Huile sur toile, 25 1/2 po x 36 po.

20. Huile sur toile, 21 po x 29 po.

21. Huile sur toile, 21 po x 29 po.

22. Mr. and Mrs. Ralph F. Colin. Voir Alicia Legs, *The Museum of Modern Art. Painting and sculpture in the The Museum of Modern Art with selected works on paper*, New York, MOMA, 1977, p. 80, n^o 349.

23. Lettre datée de New York, le 27 janvier 1954. Archives du MBAC, Ottawa.

l'œuvre. Parfois des éclats et des traînées blanches viennent tracer des réseaux vivants.

Les dix-huit tableaux de Riopelle, tous de 1953 sauf un, laissent une commune impression : celle que le peintre a réussi à créer une matière spécifiquement sienne, matière sans nom, dont il pourra tirer à l'infini des ouvrages séduisants. Riopelle n'emploie que des « couleurs pures », et c'est fortuitement qu'il se produit des mélanges. Mais souvent cela suffit pour adoucir un contraste local.

Dans l'ensemble, les immenses toiles de Riopelle, dont deux de six pieds et demi par neuf, ne manquent pas d'harmonie. L'importance qu'il accorde aux noirs et aux bleus sombres lui permet de concilier les rouges et les jaunes éclatants. Dans la plupart des tableaux, l'on peut retrouver une couple de couleurs dominantes : dans *L'heure du soufre*, c'est le noir et le jaune, dans *Cuivre nocturne*, c'est le noir et l'orangé, dans *Knight Watch*, c'est le jaune et le rouge. *Hommage à Robert le diabolique*, toile de plus grandes dimensions, est l'œuvre la plus riche. Par la façon dont chaque couleur semble s'y concentrer autour d'un noyau, il vient facilement à l'idée que la toile pourrait être scindée en plusieurs. Mais des rappels de couleurs, attirant l'œil à travers d'infinies méandres, sauvent l'unité.

Riopelle est également à l'honneur au Musée Guggenheim, « le musée d'art non-figuratif », où une de ses grandes toiles, *La nuit bleue*, fait partie d'une exposition de trente-trois toiles des « plus jeunes peintres européens ». Dans une brève préface au catalogue de l'exposition, M. James Sweeney, conservateur du Musée, déclare qu'il s'agit « d'un choix de tableaux offrant force et sûreté de composition, qualité de métier et individualité d'expression », qualités que réunit indubitablement l'œuvre de notre compatriote. De l'avis de plusieurs, le tableau de Riopelle est le plus marquant de cette exposition, dont nous reparlerons d'ailleurs.

L'exposition chez Pierre Matisse comprend, en outre des huiles, plusieurs aquarelles. Là les noirs, par petites taches et filins, forment de fantaisistes amas sur des plages incendiaires. À signaler : le catalogue de l'exposition comporte une « introduction à Riopelle » par l'écrivain français Georges Duthuit, dans une traduction du romancier Samuel Beckett²⁴.

24. Rodolphe de Repentigny, « Images et plastiques. Borduas, Riopelle et Beny à N. Y. », *La Presse*, 9 janvier 1954, p. 26.

De Repentigny insistait donc sur la matière et la couleur. Il avait compris que dans les grandes surfaces comme l'*Hommage à Robert le diabolique*, 1953, la couleur avait tendance à se concentrer autour de « noyaux » qui auraient risqué de fragmenter le tissu *all-over* du tableau, si le peintre n'avait pas distribué ici et là des accents rétablissant l'« unité ». En réalité, dans l'*Hommage à Robert le diabolique*, on voit déjà poindre à l'horizon le système du triptyque (à dominantes rouge sombre à gauche, jaune au centre, et vert à droite) que Riopelle adoptera si souvent par la suite.

La réponse américaine à l'exposition de Riopelle ne fut pas moins enthousiaste que la réponse « canadienne ». Stuart Preston, du *New York Times*, lui consacra quelques lignes :

Aucune image n'affleure dans les tableaux de Jean-Paul Riopelle, un jeune membre canadien de l'école de Paris, que Pierre Matisse expose présentement. Mais l'animation même des épaisses couches de peinture déposées à la brosse et à la spatule nous avertit que le sentiment n'est pas étranger au propos de l'artiste. Une toile de Riopelle est agencée de manière très ordonnée, comme un toit de chaume, une touche carrée d'une seule dimension après l'autre, juxtaposée à sa voisine. Et même si la couleur brille ou s'estompe dans cette texture étincelante, une certaine monotonie, à mon avis, s'installe, due à l'accent mis exclusivement sur la texture au détriment des formes²⁵.

La monotonie est l'un des dangers du *all over*, comme Greenberg le dira, mais c'est un danger qu'avait su éviter Riopelle, aussi bien que Pollock, à vrai dire par d'autres moyens. Non pas, comme chez Pollock, en variant la dimensions des traces qui vont du point à l'éclaboussure, en passant par les lignes de toutes les épaisseurs, mais par les oppositions de couleurs, celles-là mêmes qu'avait repérées Rodolphe de Repentigny. Chez Riopelle, comme Stuart Preston l'avait vu, ce n'est pas l'unité de construction qui varie. Il utilise la même touche qu'on pourrait comparer aux tuiles d'un toit, sagement placées les unes à côté des autres. Cette unité est l'équivalent de la touche impressionniste. Elle varie infiniment en couleurs et se prête à plus d'organisation qu'il le pensait.

Sam Hunter, du *Art Digest*, le vit mieux que son collègue du *New York Times* et réfutera cette accusation de « monotonie » chez Riopelle. Il reviendra sur la comparaison de Riopelle et de Pollock :

25. Stuart Preston, « Diverse Moderns. In Nonobjective Veins — A Memorial — Baizerman », *The New York Times*, 10 janvier 1954, p. 10 ; repris tel quel dans anonyme, « Art. Riopelle and Borduas Showing in New York », *The Gazette*, 16 janvier 1954, p. 18.

Jean-Paul Riopelle, un Canadien de vingt-neuf ans qui travaille à Paris depuis 1946, était l'une des agréables surprises de l'exposition *Younger European Painters* au Musée Guggenheim et, avec Mathieu, Soulages et Bazaine, était considéré comme le meilleur par nos propres critiques. Maintenant qu'il a une exposition particulière importante à la Pierre Matisse Gallery, à partir du 23 janvier, c'est le temps d'examiner de plus près son travail.

Riopelle confirme l'impression que l'exposition au Guggenheim avait créée : la peinture américaine influence les jeunes peintres européens. Riopelle est assez proche de l'esprit de Pollock, bien qu'avec des moyens différents, pour suggérer que l'influence est devenue un courant qui traverse l'Atlantique dans les deux sens²⁶.

Comme celui de Pollock, le théâtre d'opération de l'artiste canadien est immense — de l'ordre de la murale en dimension et en ambition. Son écriture *all over* n'est cependant ni aussi automatique, ni aussi inspirée. Partout on sent le contrôle et la délibération, même un certain tatillonnage²⁷.

Les couleurs sont appliquées couche par couche en facettes régulières de la spatule jusqu'à ce que la peinture crée une sorte de bas-relief goudronneux. Alors une fine dentelle de lignes blanches ou très colorées est déposée sur la surface, aérant la dense texture et éclairant les sombres tonalités. Quand on regarde ce pointillisme expressif d'une certaine distance, on a la sensation d'un espace complexe instable, de mouvement, voire de délicate transparence de ton — malgré la matérialité pourtant insistante du pigment. Il y a suffisamment d'irrégularités de mouvement et de changements de gammes colorées d'une toile à l'autre pour éviter la monotonie. C'est vraiment une performance de sensibilité, puisque Riopelle a délibérément réduit ses moyens d'expression à leur plus simple expression : à un système de touches mécaniquement traitées, au rythme des coups de spatule, d'une part, et de couleurs primaires, d'autre part. Chaque pouce carré de toile a la cohérence contrôlée, quand on la regarde de près, d'une photographie d'une trame de tissu vue à fort grossissement. Et pourtant, l'accumulation de ces pièces de mosaïque crie quelque chose de plus que la somme de ses parties. À un moment donné, la texture fait un pas de géant et devient une proposition complète, immense, la lyrique conquête de l'espace.

26. Opinion à mettre en contraste avec celle de Ralston Crawford dans *Art Digest*: « Je ne crois pas que l'art américain ait eu la moindre influence en France ou en Europe. »

27. Ceci n'est pas complètement convaincant. Quelqu'un qui vit à Paris n'a pas besoin de Pollock pour découvrir l'avantage des grands formats en peinture. Par ailleurs, comment nier qu'il y ait contrôle et délibération chez Pollock?

J'ai particulièrement aimé l'immense *Hommage à Robert le diabolique* (6 pi 7 po sur 9 pi 3 po), avec sa splendide couleur brunie, comme un coucher de soleil doré et baroque; le plus petit *Knight Watch*, de format horizontal étroit qui réussit à transformer une calligraphie sans nerf en formes concises et résistantes; et les aquarelles sensibles et inattendues, avec leur quatre ou cinq étendues colorées sur lesquelles des noirs d'encre étendent leurs toiles d'araignées.

Riopelle est un artiste convaincu, capable de gagner la conviction de son public. Je n'ai pas fait de découvertes dans un tableau en particulier. Il n'en reste pas moins que l'exposition dans son ensemble a créé une impression de fraîcheur et révèle un tempérament de peintre.

Malgré tout, j'ai été déçu par trop de virtuosité dans la manipulation du pigment. Sa peinture a de la verve, de la facilité, mais elle semble manquer d'une certaine urgence intérieure²⁸.

Il faut revenir sur le problème des rapports entre Riopelle et Pollock. Sam Hunter le pose en termes de convergence ou, si l'on veut, de réponses parallèles de chaque côté de l'Atlantique à des problèmes analogues. Mais qui, à vrai dire, à part Riopelle et ses amis américains de Paris, Sam Francis en particulier, est tenté par la *all over composition*? Même pas Mathieu, qui maintient dans son art calligraphique une stricte hiérarchie gestaltiste de formes sur un fond. Même pas Wols, qui maintient toujours des points de focalisation importants dans ses compositions, ne serait-ce que les fameuses traces de fonds de bouteille qui apparaissent sur ses toiles. Greenberg se montrera plus perspicace là-dessus. On ne peut se contenter de définir l'*American type painting* en recourant à des stéréotypes du genre de ceux que Hunter utilisait à la fin de son article: Paris ne serait que verve, facilité, virtuosité et manquerait tout à fait de d'«urgence intérieure», qui serait au contraire typique de New York. Il faut y faire intervenir des caractéristiques formelles spécifiques, dont la plus importante est certainement la *all overness*. C'est dire aussi que Riopelle est moins innocent de l'influence de Pollock que Sam Hunter voulait le faire croire. Quand Riopelle réexposera l'année suivante chez Pierre Matisse, la critique américaine sera unanime à le reconnaître et n'aura plus le même enthousiasme pour son art.

Le peintre figuratif et critique Fairfield Porter, qui lui consacra ensuite un paragraphe dans *Art News*, soulevait lui aussi le problème de l'«américanisme» de Riopelle:

28. Sam Hunter, «Riopelle: Conquest of Space», *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 8, 15 janvier 1954, p. 12 (illustré d'une aquarelle).

Jean-Paul Riopelle [...] est un jeune Parisien né au Canada exposant ici pour la première fois. Ses tableaux ont la composition all over typique de l'abstraction américaine. Il n'a pas grand-chose de « français ». Sa spatule exerce une pression égale et contrôlée. Les touches sont toutes de même dimension et les crêtes de peinture entre les touches forment un réseau de lignes droites. Les couleurs sont celles qui sortent du tube et ne semblent pas se soucier de leurs voisines. Ce n'est que le début du contrôle. Cet homme modeste affirme qu'il ne sait même pas tracer une ligne droite. La prochaine étape sera de vous convaincre qu'il a créé quelque chose. Prix non indiqués.

James Fitzsimmons, qui s'était déjà montré enthousiaste de son travail, consacrait un article à Riopelle dans sa chronique « Art » de la revue *Arts and Architecture*:

Avec Jean-Paul Riopelle, nous abordons un peintre de talent exceptionnel qui sera éventuellement reconnu comme un des peintres majeurs de la génération post-Miró³⁰. Riopelle est né à Montréal en 1923. En 1946, il se rendit à Paris où il réside maintenant et où il a déjà eu quatre expositions particulières. Il est une des étoiles de l'exposition du Guggenheim, *Younger Europeans*, et son travail est exposé chez Pierre Matisse, où il a sa première présentation aux États-Unis.

Riopelle vit dans l'ancien monde, mais ne peint pas ce monde. Il peint un monde où le temps n'existe pas: la forêt. Il l'a peint dans toutes ses variations d'humeurs et de raisons — la vraie forêt et les forêts imaginaires de l'esprit. Imaginaires? D'un point de vue poétique ou psychologique, sa vision n'est pas moins réelle que les phénomènes du monde matériel. Spécialement quand elle est si vive qu'elle prend forme: elle devient une œuvre d'art. Ses tableaux ont une intense présence physique; ils montrent ce qu'on sent et ce qu'on vit dans une forêt dense mieux que n'importe quel autre tableau que j'ai vu. Certains sont petits et d'autres très grands: *Hommage à Robert le diabolique* mesure approximativement sept pieds sur dix. Certains sont très sombres et évoquent la forêt nordique, les marécages, ou la forêt la nuit avec les lueurs de la lune sur les troncs. Certains sont sombres mais éclaboussés de lumière; d'autres sont inondés de lumière comme la forêt au printemps. Parmi les meilleurs, dont l'organisation est fort complexe, portent des taches de lumière évoquent des clairières désertées dans la sauvagerie. Les couleurs de Riopelle sont fortes et contribuent à la

29. F[airfield] P[orter], « Reviews and Previews. Jean-Paul Riopelle », *Art News*, New York, vol. LII, n° 9, janvier 1954, p. 65.

30. Apparemment, une exposition Miró venait tout juste de se terminer au MOMA, à New York.

puissance de son œuvre. On y voit plusieurs verts, plusieurs jaunes, beaucoup de noir, de rouge foncé et de bleu. Souvent deux couleurs, associées au noir, dominant. Dans quelques toiles, la forêt est vert foncé mais les arbres, noir et blanc — comme des bouleaux.

Tout cela est fait avec un art consommé : il ne s'agit que d'une simple transcription ou reproduction de la nature. Un artiste n'imité pas les apparences extérieures et ne propose pas un ersatz de la réalité. Il s'accorde aux lois de la nature mais aussi aux siennes propres. Il danse avec la nature comme il le ferait avec une femme — et s'il est un artiste mâle, il donne le pas.

La peinture de Riopelle est très musicale ; elle présente différentes mélodies de couleur, de rythmes, de *tempi* donnés dans chaque tableau par des tonalités particulières, des répétitions, ponctuelles ou groupées, à différents intervalles sur la toile. La manière d'appliquer la peinture sur la toile contribue aussi à sa qualité musicale, étant donné que la direction et la longueur de chaque coup et les variations de texture sont parfaitement contrôlés.

La peinture est épaisse. Riopelle travaille à la spatule, posant souvent deux couleurs ou plus d'un seul coup glissant — de sorte qu'une tache de bleu foncé, disons de deux pouces de long, peut être veinée de rouge et de vert. Cet effet est maintenu sur toute la surface de la toile avec des couleurs différentes et en imprimant des directions radicalement différentes aux coups de spatule de temps en temps. Combien de créativité, de vigueur et de goût il est capable d'insuffler par cette technique ne peut être reconnu que lorsqu'on a vu plusieurs de ses tableaux.

Dans toutes les meilleures toiles de Riopelle, un leitmotiv, une supposition *all over* (ou une « dérive » de motifs, de couleurs et de touches) est mis en place. On peut faire les analogies visuelles suivantes : arbres tombés ou debout ; longues branches noires au sol serpentant dans les bosquets et entre les troncs d'arbres. Et souvent le scintillement de délicates lignes blanches rayonnant d'un point central (comme une toile d'araignée couverte de givre ou comme les rais de lumière d'une goutte d'eau sur des brins d'herbes) apparaît sur les couleurs sombres du fond, attirant le regard en zigzag ça et là sur la toile. Les meilleurs petits formats de Riopelle sont des éclats dramatiques de lumière. Les meilleurs grands formats sont des labyrinthes de lignes et de couleurs intercalées.

Inévitablement son travail sera comparé à celui de Pollock. La comparaison est utile, car elle révèle des différences fondamentales dans les méthodes et dans l'art de ces deux artistes de talent. Pollock travaille

avec la ligne — et plus récemment, dans *Composition n° 12*, avec la ligne et la couleur comme deux éléments séparés, réciproques, « antiphoniques ». Riopelle travaille avec la couleur. Il compose ses fugues sylvestres avec des couleurs. Et bien sûr, il peint, il ne tisse pas sa couleur avec ses doigts. Aussi bien ses rythmes sont complètement différents de ceux de Pollock : moins somatique, serpentant, dardé. Sa partenaire de danse est une fille de Freya et non une déesse serpent³¹.

Une fois de plus, la comparaison avec Pollock refait surface. Fitzsimmons a raison : la ligne ne joue pas de rôle important dans la peinture de Riopelle.

MONTRÉAL

Exposition collective chez Tranquille

Depuis un an, Henri Tranquille avait cessé d'accrocher des tableaux au-dessus des rayons de sa librairie, comme il l'avait fait, à un rythme endiablé, depuis la fin des années quarante. Il reprenait maintenant cette initiative, ce dont tout le petit monde de la critique et des arts le félicita. Il semblait déterminé à donner sa chance à tout le monde et à maintenir la tradition d'éclectisme total caractéristique de sa maison. Le 12 février 1954 s'ouvrait en effet chez Tranquille une exposition regroupant vingt-trois tableaux d'autant de peintres de toutes tendances, et une sculpture de Roussil (*Dormir en paix*). Les peintres étaient Léo Ayotte, Robert Blair (*Pèlerins révoltés*), Jean-Louis Champeau, René Chicoine (*Orientale*), Maurice Domingue, Albert Dumouchel (*Jardin d'ambre*), Yves Duprey (*Fleurs minérales*), Philippe Émond (*Cristal architecture*), Paterson Ewen, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau (*Hiver au temps d'été*), Paul Gladu, William Grenier (*Misérable indienne*), Normand Hudon, Josef Iliu (*Composition*), Pierrette Larocque, Bernard Lauzé, Fernand Leduc (*Les quatre chemins*), André Leplat, Rita Letendre (*Jardin d'étoiles*), Guy Michon, Jean-Paul Mousseau (*Ma cure de pierre*) et Gérard Tremblay.

Rodolphe de Repentigny, qui est le seul à donner la liste complète des exposants, s'attardait surtout aux membres les moins connus du groupe automatiste ou postautomatiste :

31. James Fitzsimmons, « Art », *Arts and Architecture*, vol. LXXI, n° 1, janvier 1954, p. 31.

Robert Blair, dans une petite toile, *Pèlerins révoltés*, se montre en pleine évolution, avec un retour à la clarté et à la concision, tout en employant la manière automatiste. Philippe Émond expose un fusain, *Cristal architecture*, plus coloré que beaucoup de toiles aux teintes éclatantes. La masse minérale semble prendre vie sous nos yeux. Le *Jardin d'étoiles* de Rita Letendre est une autre joie pour l'œil, avec sa matière ligneuse aux délicates et justes modulations de couleurs.

Une autre œuvre nouvelle qui est un réel apport : le bas-relief en cuivre battu et bois où le sculpteur montréalais montre un très beau sens de la décoration. Le caractère fruste du bois en fait un support idéal pour les plaques de cuivre martelé. L'on peut voir une autre sculpture de ce genre par Roussil, en murale extérieure, sur une maison au coin des rues Bellevue et boulevard Westmount.

L'on a déjà pu apprécier la valeur dans d'autres expositions des toiles de Fernand Leduc, Josef Iliu, Jean-Paul Mousseau et Pierre Gauvreau qui figurent ici. Les deux premières surtout forcent l'attention³².

De Repentigny était sévère à l'égard des envois de Gabriel Filion et de Gérard Tremblay qui « ne semblent pas encore suffisamment libérés d'une contrainte de métier ».

Paquerette Villeneuve est plus loquace et fait une bonne place à ses amis du groupe automatiste, à commencer par les présentations de Pierre Gauvreau et de Fernand Leduc :

Gauvreau expose *Hiver au temps d'été*. Immense masse d'eau trouble, sous-marine, épaisse et mouvante de laquelle se dégage l'impression que tout baigne à l'intérieur d'un corps. Au centre, un objet. Informe, larvaire, dans cette poésie du demi-existant. On dirait la genèse d'un monde dont on n'a pas décidé l'orientation, capté au moment où le germe est encore façonnable, où la forme définitive reste à donner. Poésie de la chaleur du sang, créatrice. [...] Chez Leduc, c'est le côté incisif où le pinceau traîne la matière et lui imprime son mouvement qui retient ; un rouge qu'équilibre un bleu ou que développe un vert, dans l'harmonie générale. Des mouvements vifs, beaucoup d'entrechocs, jamais d'éclairs, de la nervosité, mais sans violence absolue³³.

32. Rodolphe de Repentigny, « Pour faire connaître nos peintres », *La Presse*, 13 février 1954, p. 67.

33. Paquerette Villeneuve, « Chez Tranquille. Vingt-trois peintres proclament une "orientation définitive" », *L'Autorité*, 20 février 1954, p. 7.

Elle apprécie peut-être un peu moins la présentation de Robert Blair :

Blair, utilisant un fond trop blême, un demi-ton ferme la perspective et ne se compose pas avec la toile d'avant, rattrape cette erreur par un rideau de rouge mat, souple et gracieux qui fait penser à des sculptures de cristal, fines et fragiles. Un envol de forme au haut de la toile souligne la grâce de l'ensemble.

La distance prise par Blair par rapport à l'espace profond cher aux automatistes est perçue comme une « erreur » par Paquerette Villeneuve, pour qui la peinture présentée chez Tranquille « n'est pas abstraite », même si elle ne représente aucun objet connu. « Ses objets, déclare-t-elle, n'en sont pas moins réels et faits selon les lois nettement observées de la perspective ». On aura noté qu'elle tenait aussi à la notion d'« harmonie » à propos de la peinture de Leduc. Ce vieux vocabulaire ne meurt pas vite.

Paul Gladu, dans son compte rendu, s'attardait surtout aux présentations de Mousseau et de Pierre Gauvreau :

Ma cure de pierre, toile non-figurative exécutée par Jean-Paul Mousseau, possède des moyens d'expression très forts. Cependant, cette série de taches de couleurs véhémentes déroute quelque peu. Inévitablement, certains demanderont à Mousseau ce que tout cela veut dire... Quant à moi, j'en ai pris mon parti : devant cette peinture qui ignore systématiquement le monde antique et familier, je réagis comme je fais devant certaine musique qui ne raconte rien — sinon l'âme même du compositeur (chose indéfinie s'il en fut). Plus précisément, cette peinture s'apparente à ce que les musiciens nomment « modulation ». Une sorte de bonheur formel se dégage de ces tons qui varient savamment d'un point à l'autre, comme la pensée, partie d'un fait matériel, aboutit — par de subtils procédés déductifs — à une certitude et à une beauté ! J'exprime comme je puis le plaisir coupable que j'éprouve à la vue de cette peinture qui semble nier la peinture...

Sur Pierre Gauvreau, il écrivait :

De l'œuvre de Pierre Gauvreau intitulée *Hiver au temps d'été* se dégage une poésie extraordinaire, quoique indicible. La matière en est somptueuse. Celui-ci veut charmer, non convaincre... Rarement a-t-on représenté l'imaginaire et l'informe avec plus de précision. On ne reconnaît ici ni plantes, ni fleurs sous-marines, ni récifs merveilleux, et pourtant on en subit tous les charmes... Cet art est si retenu, si délicat, qu'il en est presque timide. On voudrait y jeter plus de clarté.

Maurice Huot signala les œuvres de quelques membres du groupe, affirmant tout au plus être dépassé par elles :

De Fernand Leduc, on notera une intéressante toile intitulée *Les quatre chemins*. Robert Blair attire l'attention par ses *Pèlerins révoltés*. [...] Pierre Gauvreau lui, a peint en couleurs savantes *Hiver au temps d'été* et immédiatement à côté, on trouve une toile de Jean-Paul Mousseau intitulée *Ma cure de pierre*. Qu'on n'y voie aucune allusion mais une simple coïncidence de voisinage. Ce sont deux toiles qui ont un grand mérite respectif. Deux abstractions qu'on ne situe pas avec des mots, il faut les voir. Dans le domaine d'un art aussi personnel seule l'opinion personnelle est maîtresse. Il est inutile pour un critique de donner son opinion ici car elle serait aussitôt contredite³⁴.

On mesure à ces aveux l'absence presque totale d'outils conceptuels de cette « critique » qui n'en est pas une. Jean-René Ostiguy était tout de même un peu mieux équipé :

Parmi les autres exposants, les œuvres de Dumouchel, Iliu et Gauvreau méritent plus d'attention. Le Gauvreau, par exemple, montre un progrès dans le sens de la souplesse. Dans *Hiver au temps d'été*, les teintes sont moins dures, les unes sur les autres, qu'elles ne l'étaient dans les œuvres précédentes. Le mystérieux, le poétique, la riche invention linéaire et la coloration exubérante de Dumouchel se réalisent bien dans *Le jardin d'ambre*. Josef Iliu se montre bon disciple d'Herbin dans sa composition abstraite³⁵.

71^e Salon du printemps

Du 17 mars au 18 avril avait lieu le 71^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal. Marcel Barbeau est le seul du groupe automatiste qui y ait envoyé des œuvres. Cette année-là, il y avait une huile, *La torture des esprits lucides*³⁶, une toile de la série des algues, présentant sur fond vert un enchevêtrement ondulant de lignes noires, grattées au couteau de manière à faire apparaître les couleurs du fond. En vérité, il aurait été mieux inspiré de s'en abstenir. On se demande même comment il fut accepté ! Cette année, on avait abandonné la pratique si pernicieuse du double jury, mais en lui donnant un caractère nettement réactionnaire

34. M[aurice] H[uot], « La peinture. Chez Tranquille », *La Patrie*, 23 février 1954, p. 14.

35. Jean-René Ostiguy, « À la Librairie Tranquille », *Le Devoir*, 2 mars 1954, p. 7.

36. Huile sur masonite, 96,5 cm x 117 cm ; coll. particulière ; reproduite en couleurs dans Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, p. 184.

puisqu'on y retrouvait Franklyn Arbuckle, Adrien Hébert, Henri Masson, des habitués du Jury I, et le malheureux Gordon Webber, à un contre trois pour défendre les tendances avancées — et l'on verra à l'instant ce qu'on pensait de ses capacités de défenseur de la cause des modernes. Aussi, quand le directeur du Musée, M. Steegman, déclarait : « C'est un malheur que de collaborer à faire survivre cette distinction entre l'art moderne et l'art traditionnel, distinction que le public est de moins en moins porté à faire³⁷ », il ne défendait pas l'art moderne.

Comme l'expliquait Claude Gauvreau, l'année précédente, avec l'arrivée de Steegman, on avait fait avaler aux peintres plus avancés de laisser accrocher leurs tableaux parmi les académiques. Cette année, on faisait un pas de plus :

Le Musée vit sans doute, en cette compromission, le symptôme que les bêtes féroces n'avaient plus de dents. Et en conséquence pourquoi se gêner cette année ?

Avec son jury actuel, le Salon du printemps de 1954 traite l'art vivant comme une quantité négligeable.

Hébert, Arbuckle, Masson, Webber. Trois pompiers, un académique pseudo-moderne. Webber « l'abstrait », un peintre vivant ? Allons donc. La seule présence de Webber dans un tel jury suffirait à le juger, si nous ne savions déjà que sa production picturale n'est que l'exploitation monotone de trucs systématiques. L'académisme n'est pas que le paysage mignard ; l'académisme est l'utilisation à froid du connu pour aboutir au connu.

L'unité est faite au Musée. Nous rétrogradons vers un état d'esprit antérieur à l'existence de la Société d'art contemporain. La paix est faite au Salon du printemps... oui, certes, de la même façon que la paix fut faite lors de la guerre de l'Éthiopie — par l'imposition de l'arbitraire...

Comment vont réagir les peintres un peu fiers, les peintres un peu responsables ?

Les organisateurs du Salon, dans leur invitation aux artistes, n'avaient pas indiqué les noms des membres du jury. Maintenant qu'ils savent comment on les traite, maintenant qu'ils savent qu'on attend d'eux de se soumettre à l'examen conventionnel de préceptes scolaires, que vont décider les peintres qui pensent et qui inventent ?

37. Propos rapportés par François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Le Salon du printemps devient un service public. La guerre des peintres est terminée. La parole appartient au public », *L'Autorité*, 20 février 1954.

Allaient-ils tenter de séduire ce jury à n'importe quel prix? Allaient-ils plier, s'assimiler à la société ou lui proposer « un haut modèle de sa liberté »? Claude Gauvreau conclut:

Pour ma part, je persiste à croire que, même dans un monde avachi, seule l'intransigeance est respectée. La parole est aux peintres. Ayons au moins le courage de la vérité. Le Salon du printemps est une démonstration sénile³⁸.

John H. Steegman crut devoir répliquer par la voie des journaux à Claude Gauvreau. Comment celui-ci pouvait-il critiquer le Salon du printemps de 1954 avant même de l'avoir vu? demandait-il. Comment pouvait-il accuser le Musée de ne vouloir favoriser que la tendance académique quand il « n'exerce aucune influence sur le choix des œuvres pour l'exposition », ce choix étant la responsabilité exclusive du jury? Et le directeur du Musée ajoute:

Le Salon du printemps ne doit pas être considéré comme une organisation de parti pris, mais comme une exposition dont le but est de présenter à la fois et l'art conservateur et l'art plus avancé. [...] J'ose penser que l'exposition de cette année manifestera une vitalité, une vigueur qui encouragera chacun et plaira à tous excepté aux extrémistes des deux côtés. Il est évident à en juger par la date de l'article de M. Gauvreau que ce dernier n'a pas encore vu l'exposition: il est aussi probable qu'il la désapprouvera lorsqu'il la verra, puisqu'il semble préconiser la révolution pour le plaisir de la révolution.

Steegman terminait son article en relevant une remarque de Claude Gauvreau que nous n'avons pas citée à propos des « intérêts privés » du Musée:

Il est bien vrai que des particuliers généreux sont presque entièrement responsables du fait que le Musée existe et poursuit ses activités diverses; de plus, ses bienfaiteurs sont presque tous de langue anglaise. S'il n'en avait pas été ainsi, Montréal, de même que la province, ne posséderait pas de Musée des beaux-arts. Sûrement, les Montréalais de langue française pourraient aider le Musée en contribuant plus généreusement, et alors ils pourraient prendre une part plus active à ses activités³⁹.

38. Claude Gauvreau, « Selon un intellectuel indépendant, le Salon du printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité*, 13 mars 1954, p. 7.

39. John Steegman, « Le directeur du Musée des beaux-arts répond à Claude Gauvreau : Le Salon du printemps plaira à tous, sauf aux extrémistes », *L'Aurorité*, 27 mars 1954, p. 7.

Voilà qui était clair ! Claude Gauvreau ne laissa pas cette « mise au point » sans réplique, d'autant que, entre-temps, le Salon avait ouvert ses portes et qu'il pouvait faire beau jeu de l'accusation d'avoir critiqué le Salon avant même de l'avoir vu. On peut toujours juger l'arbre à ses fruits, déclarait-il pour commencer. Son article ne prétendait pas critiquer l'exposition avant de l'avoir vue, mais soulever les problèmes posés par la composition du jury. Bien plus, l'exposition elle-même, maintenant qu'on pouvait la voir, lui donnait raison. Un tel jury « ne pouvait que produire l'exposition démoralisante que l'on voit actuellement ».

À l'objection de Steegman que ni le directeur ni le conseil d'administration n'avaient rien à faire dans le choix des œuvres, qui ne relevait que du jury, il était facile de répondre qu'en choisissant le jury le Musée exerçait l'influence qu'il prétendait ne pas avoir. Le résultat, de toute manière, était clair :

Un jury dont le parti pris ou l'incompétence sont notoires est un empêchement sérieux à l'inscription de nombreux travaux de qualité ; il est aussi la cause de ce que des travaux de qualité, s'il advient qu'on en soumette, sont mis de côté. La qualité d'une exposition vaut ce que vaut le jury qui choisit les œuvres.

Quand Steegman croyait que le devoir du Musée était de plaire au plus grand nombre, quitte à déplaire aux « extrémistes », il faisait de la démagogie et capitulait devant sa tâche essentielle d'« éduquer le public ». En 1911, les cubistes ne plaisaient pas au public, et pourtant « ils étaient à peu près les seuls à servir la connaissance ».

Steegman avait dit que Claude Gauvreau préconisait « la révolution pour le plaisir de la révolution ». Où avait-il pris cela ? demandait le poète :

Je préconise l'exploration vers la connaissance, la connaissance courageuse et sans bornes ; et, si l'accroissement de la connaissance et ses nécessités inhérentes ont pour conséquence spontanée le bouleversement des habitudes routinières, je n'y verrai pas le moindre inconvénient, bien entendu.

Enfin, Steegman avait soulevé le problème des contributions anglophone et francophone à la vie du Musée, on se souvient dans quelle forme :

M. Steegman soulève — assez maladroitement, à mon avis — la question raciale. Pour nous qui n'avons pas de préjugés, il est bien indifférent qu'une oppression intellectuelle soit d'origine anglaise ou française

dès lors que des soi-disant « protecteurs des arts » (sous le couvert de la gratitude) prétendent imposer à la recherche une limite et à la connaissance un lit de Procuste. Que le passé doive ceci ou cela aux fondateurs du Musée et à leurs continuateurs, je ne peux m'empêcher de conclure que le Musée est ou inutile ou nuisible aux arts plastiques s'il ne favorise pas ce qui se produit de vivant dans le Montréal actuel; s'il représente au contraire une tentation perpétuelle d'abâtardissement pour la recherche désintéressée, par son refus de respecter autre chose que le conformisme et la timidité de pensée.

Ceci dit, l'indifférence des « puissants » du Canada français à l'égard des arts est certainement un scandale, et je ne vois pas pourquoi je ne dénoncerais pas ce scandale aussi fortement que n'importe qui — tout en considérant comme redoutables, pour l'esprit, les préventions de mes compatriotes fortunés à partir du moment où ils décideraient de s'occuper des artistes.

Ceci dit encore, j'estime que la peinture canadienne-française (apte à se confondre sans effort, par exemple, avec celle du Polonais Babinski ou de l'Allemand Eckers), peinture qui n'est certainement pas la moins vigoureuse ou la moins significative de l'Amérique du Nord, est bien mal représentée au Salon du printemps de 1954 où de laborieuses tentatives techniques et d'impersonnels affinements de « styles » sont beaucoup plus facilement trouvable que l'inspiration vraie et l'impulsion irrésistible. Et j'estime que cette situation déplorable doit être imputée entièrement au Musée des beaux-arts de Montréal⁴⁰.

On l'aura noté, tout au long de cette polémique, Claude Gauvreau s'était gardé de nommer Barbeau. Sa participation fut peu signalée par la presse. Seul, à notre connaissance, Jean-René Ostiguy mentionna son nom, sans commenter le moindre de son œuvre⁴¹. Aussi bien, pour les automatistes, le Salon du printemps était une institution sans espoir qu'il fallait à tout prix doubler sur sa gauche, comme on l'avait déjà fait lors de l'exposition *La Place des artistes*. C'est le rôle que jouera *La Matière chante*, exposition qu'on peut qualifier de dernière grande exposition automatiste collective.

40. Claude Gauvreau, « Le Salon du printemps: une exposition démoralisante. Claude Gauvreau répond au directeur du Musée des beaux-arts de Montréal », *L'Autorité*, 10 avril 1954.

41. Jean-René Ostiguy, « Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 1^{er} avril 1954, p. 7.

La matière chante

Du 20 avril au 4 mai⁴² 1954 se tint, à la Galerie Antoine, 939, square Victoria à Montréal, l'exposition *La matière chante*. L'organisation de l'événement était due à Claude Gauvreau, qui avait pris l'initiative d'écrire à la Galerie Antoine, une boutique d'encadrement aujourd'hui fermée et qui comportait de grands locaux d'exposition. À sa surprise, la direction de la Galerie non seulement accepta sa proposition mais, semble-t-il, alla jusqu'à offrir son espace gratuitement aux artistes⁴³. Gauvreau eut également l'idée de faire venir Borduas de New York pour procéder au choix des œuvres. Celui-ci commença par se faire tirer l'oreille, craignant qu'on lui fasse faire « le clown » à Montréal. Mais dès que l'on fut sûr de son acceptation, on ne manqua pas d'en annoncer la nouvelle dans les journaux.

C'est le peintre Paul-Émile Borduas, venu de New York dans ce but, qui fera le choix des toiles et autres travaux et qui en assurera l'accrochage. [...] Intéressante innovation, la sélection se fera en présence des peintres eux-mêmes. Les œuvres de tout caractère seront acceptées, précise-t-on, mais elles devront se rattacher à la tendance appelée automatisme ou surrationalisme ici et mieux connue aux États-Unis sous le nom d'expressionnisme abstrait⁴⁴.

Notons au passage cette première mention de l'expressionnisme abstrait américain en rapport avec l'automatisme. On la trouve aussi dans le texte du communiqué que Gauvreau avait préparé pour inviter les artistes à participer, mais il est plus que probable qu'elle n'était pas de lui. Nous revenons sur ce petit problème d'exégèse à l'instant. Commençons par donner le texte de ce communiqué :

42. Bien que le carton d'invitation et le communiqué invitant les artistes à participer à l'exposition aient l'un et l'autre indiqué du 20 au 30 avril. On aura décidé, après coup, de prolonger de quelques jours cette manifestation.

43. Du moins, c'est ce que semble indiquer Rodolphe de Repentigny dans son article de *La Presse* du 24 avril, où il parle de la « collaboration gratuite de la Galerie Antoine ». Apparemment, cela ne couvrit pas tous les frais, puisque le communiqué invitant les artistes à participer leur demandait cinq dollars « pour rencontrer les frais inévitables » et puisque Claude Gauvreau affirme ailleurs (*L'Autorité* du 15 mai) que la « responsabilité économique » de l'exposition lui « incombait personnellement ».

44. Anonyme, « Borduas fera le choix d'œuvres pour une exposition collective », *La Presse*, 31 mars 1954, p. 37.

Règlement de l'exposition :

1. L'exposition aura pour titre « LA MATIÈRE CHANTE... » Elle aura lieu, du 20 au 30 avril, à la Galerie Antoine.

2. L'exposition a pour but de mettre sur pied une manifestation collective homogène de travaux plastiques d'un caractère résolument COSMIQUE.

3. Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT.

(De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière. Travaux habituellement qualifiés, au Canada d'« automatistes » ou de « surréalistes » et, un peu partout ailleurs, d'« abstraction expressionniste ». En dehors de ces étiquettes, un peu de flair est requis pour savoir si oui ou non c'est cosmique et éligible, si oui ou non ça chante le chaos ou l'harmonie universelle.)

4. De ces travaux ainsi réunis seront ensuite retenus, pour l'exposition, ceux dont l'unité plastique apparaîtra évidente. (Aucun compte ne sera tenu des significations secondes, ni de l'orientation, plus ou moins consciente, de ces significations.)

5. La sélection des travaux (qui sera naturellement sans appel) et l'accrochage seront assurés par BORDUAS venu expressément de New York pour cela. Les artistes pourront assister à la sélection qui aura lieu le samedi 17 avril, de sept à dix heures du soir, à la Galerie Antoine.

6. L'exposition est ouverte, en principe, aux artistes de toute race et de tout âge. Des travaux exécutés dans tous les genres de matériaux pourront être acceptés. Les artistes auront la liberté de soumettre autant d'objets qu'ils le désirent.

7. Les travaux devront être adressés comme suit : « La matière chante », Galerie Antoine, 939, square Victoria, Montréal; et ils devront y parvenir le 17 avril avant six heures du soir, au plus tard.

8. En inscrivant leurs travaux les artistes verseront une contribution de \$ 5,00 qui aidera les organisateurs à rencontrer les frais inévitables d'une telle manifestation. Le montant sera remboursé aux artistes inscrits dont aucun objet n'aurait été choisi.

9. On obtiendra des informations en composant HA 2623⁴⁵.

45. Paru dans *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.

On sait que Claude Gauvreau avait soumis ce texte à Borduas avant de le publier, pour obtenir son approbation. André-G. Bourassa a suggéré que la parenthèse du troisième paragraphe de ce règlement pouvait être de Borduas. C'est bien possible. Nous croyons, en particulier, qu'il faille lui attribuer l'assimilation de l'automatisme à l'expressionnisme abstrait américain. Même le fait que ce mouvement soit désigné ici comme « abstraction expressionniste », appellation calquée sur l'anglais « *Abstract Expressionism* », militerait en faveur de cette hypothèse. La découverte du mouvement américain par Borduas était alors trop fraîche pour qu'il en soit autrement.

L'hypothèse avancée par André-G. Bourassa s'autorise du passage suivant d'un article de Claude Gauvreau :

Les mots *accident*, *cosmique*, en relation avec *La matière chante*, proviennent du texte de l'invitation aux artistes. Je dirai donc que le texte en question n'a pas été composé par un seul homme. C'est moi qui ai conçu le projet de l'exposition ; et, au moment de demander à Borduas de participer à la réalisation, je lui fis parvenir la copie initiale d'un texte qui appelait des conseils : Borduas proposa quelques changements, et il suggéra, entre autres, d'inclure le mot *cosmique* et le mot *accident*. Le texte de l'invitation fut donc modifié en tenant compte des remarques de Borduas. Le texte définitif ne suscita pas l'approbation absolue de tous les exposants possibles. Émond, Leduc, en particulier, trouvaient assez mal avisé l'emploi du mot *accident* ; tandis que d'autres estimaient que le mot *cosmique* était trop vague et portait à confusion.

Notons les réticences de Leduc à propos de l'emploi du mot *accident*. Lui qui évoluera bientôt vers une forme de plasticisme rigoureux et qui ne sera jamais très marqué par l'expressionnisme abstrait américain ne pouvait être qu'agacé par ce terme, encore trop près du vocabulaire des surréalistes. Par ailleurs, comme nous le verrons, on peut soupçonner Barbeau d'être du groupe qui en avait contre le mot *cosmique*. Mais, comme l'indiquait Claude Gauvreau, « le désaccord n'avait pas trait à ce qui était exprimé, seulement à la façon de l'exprimer » et « tous les artistes participèrent de bonne grâce à la manifestation », quitte à taquiner Borduas sur son vocabulaire au moment de son passage à Montréal⁴⁶.

Quatre-vingt-dix-sept œuvres de vingt-quatre artistes furent donc sélectionnées par Borduas. Une fois de plus, Rodolphe de Repentigny est

46. Voir Claude Gauvreau, « Qu'est-ce que l'automatisme? », *L'Autorité*, Montréal, 29 mai et 5 juin 1954, p. 5.

le seul critique à avoir conservé la liste complète des participants : Edmund Alleyn, Marcel Barbeau, Robert Blair, Jean-Louis Champagne, Ulysse Comtois, Hans Eckers, Philippe Émond, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau, Denise Guilbault⁴⁷, Michel Ker Salaün, Fernand Leduc, Rita Letendre, Jean Marot, Guy Michon, Françoise Morin, Jean-Paul Mousseau, Aurette Provost, Suzanne Rivard, Tomi Simard, Georges Sined, Klaus Spiecker, Claude Vermette et un certain « Paul Blouyn⁴⁸ ». Claude Gauvreau a commenté de la façon suivante la participation des exposants :

[...] il devint vite évident que la vedette de l'exposition irait, comme il se devait, aux vétérans de l'automatisme : Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau y avaient tous plusieurs tableaux, dont quelques-uns fort grands. Parmi les nouveaux venus, il était impossible de ne pas remarquer Ulysse Comtois et Denise Guilbault...

Le poète ajoutait aussitôt après une remarque lourde d'implications :

[...] il faut dire que les forces contre-révolutionnaires en gestation, avec Molinari à leur tête, étaient très hostiles envers l'exposition et envers Borduas personnellement et avaient même essayé sans succès de boycotter l'entreprise⁴⁹.

D'où venait cette hostilité ? On peut éclairer quelque peu cette notation de Claude Gauvreau en se rapportant à une lettre qu'il adressait à Borduas le 11 avril, donc avant l'ouverture de l'exposition. Trois artistes avaient décidé de ne pas participer à *La matière chante* :

Certes, il y a de la rouspétance — ainsi qu'il ne peut pas ne pas s'en produire. Trois artistes ont émis l'intention de s'écarter de « La matière chante » :

Goguen exprime (honnêtement, me semble-t-il) une méfiance à l'endroit de vous-même comme seul juge. (Il ne vous a jamais vu faire la critique d'un seul tableau.)

Molinari : Prétend ne vouloir « faire partie d'aucun groupe. » (?)

47. Quand Dyne Mouso suggéra à Borduas que c'était à cause de ses liens avec Mousseau qu'elle avait été acceptée à *La matière chante*, il prit très mal la suggestion (communication personnelle). On verra que sa contribution fut très remarquée par la critique.

48. Dans Rodolphe de Repentigny, « Vitalité de l'art : *La matière chante* », *La Presse*, 24 avril 1954, p. 66.

49. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 93.

Barbeau : Dit que ses huiles ne sont pas « cosmiques » (et il avance une bonne douzaine de disculpations contradictoires et profondément dégueulasses).

Il est possible que ces trois-là (qui ont des travaux intéressants) changent d'opinion d'ici le 17 — mais personne ne les suppliera de le faire, assurément.

On l'a vu, ni Goguen, qui assista pourtant aux séances de sélection de Borduas comme des photos en témoignent, ni Molinari ne participèrent à *La matière chante*. Nous ignorons tout des motivations de Goguen, sauf ce que nous en dit Gauvreau. On pourrait par contre confirmer ce que Gauvreau disait de celles de Molinari dans un télégramme que celui-ci envoya un peu plus tard au *Petit Journal* pour protester contre l'allégation de ce journal selon laquelle il était « l'un des théoriciens de l'automatisme à Montréal » ! La réponse de Molinari est célèbre :

N'ai jamais adhéré au groupe automatiste — stop — ne puis donc en être un théoricien — stop — je suis le théoricien du molinarisme⁵⁰.

Quant à Barbeau, on ne comprend pas ses réticences. Comment le peintre des *Combustions originelles* pouvait-il avoir des problèmes avec le mot *cosmique* ? On finit par le convaincre que la nature *cosmique* ou non des œuvres n'était peut-être pas si importante. On aura noté le ton badin de l'invitation à ce sujet : « [...] un peu de flair est requis pour savoir si oui ou non c'est cosmique et éligible, si oui ou non ça chante le chaos ou l'harmonie universelle »... Barbeau fut donc déclaré « cosmique » malgré lui.

Toujours d'après Claude Gauvreau, les discussions allèrent bon train même après l'exposition dans le groupe, qui se réunissait à L'Échouerie autour de Molinari.

À L'Échouerie, les discussions se poursuivent. Et les critiques. Molinari semble tenir absolument à découvrir quelque chose à rabaisser. Goguen est assez hostile mais il est plus honnête que Molinari.

Bernard Teyssède a tenté de rendre compte en termes moins négatifs de l'opposition de Molinari :

50. Télégramme publié sous la rubrique « Pêle-Mêle » dans *Le Petit Journal*, 5 septembre 1954, p. 52. Voir Pierre Théberge, *Guido Molinari. Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 14.

L'exposition *La matière chante*, organisée par Claude Gauvreau sous l'égide (lointaine) de Borduas, a ouvert une crise. Gauvreau, qui insiste sur le hasard accepté, sur le rythme cosmique, apprécie les poèmes et les dessins de Molinari, non ses tableaux, qu'il ne juge pas assez « accidentels », mais trop bruts, trop sommaires. Il n'y retrouve pas la luxuriance d'un Masson. Molinari, pour sa part, tout en estimant Borduas, ne tolère pas qu'on lui prête le rôle de « suprême arbitre », il est moins sensible à son équilibre formel qu'à la véhémence de Riopelle et de Barbeau — de Pollock surtout⁵¹.

À l'époque, Molinari peignait des tableaux aux forts empâtements de couleur pure où le blanc dominait. Ses tableaux faits de « cellules » juxtaposées niaient déjà toute suggestion de profondeur et étaient aux antipodes des tableaux automatistes de Borduas, dans lesquels les fonds reculaient à l'infini et les objets se détachaient dans l'espace. Il est vrai que, sous la pression de l'école de New York, la peinture de Borduas venait d'évoluer, mais ses nouveaux tableaux étaient inconnus à Montréal. Ils n'avaient pas encore été présentés chez Agnès Lefort.

Chose curieuse, ces prises de bec entre plasticiens et automatistes ne laissèrent aucune trace dans la presse de l'époque. Ce qui occupa au contraire toute la place est une querelle d'une tout autre nature, dont il va être question maintenant.

Deux peintres de Québec, Jean-Paul Lemieux, qui, bien connu de Borduas qui l'avait remplacé à l'École du meuble, s'était inventé le pseudonyme de « Paul Blouyn » pour passer inaperçu, et Edmund Alleyn avaient eu la plaisante idée de prendre en défaut le jugement prétendument infaillible de Borduas en envoyant à cette exposition « deux toiles conçues en pure blague et de la façon la plus grossièrement loufoque⁵² ». À leur grande joie, ces toiles avaient été acceptées. Il s'agissait du « tableau » d'Alleyn intitulé *Ça arrive dans les meilleures familles n° 1* (Alleyn, qui était le fils du juge Alleyn de Québec, savait sans doute ce qu'il disait en parlant des « meilleures familles » !) et l'autre, signé Paul Blouyn, membre associé à l'Académie royale du Canada, intitulé *L'oiseau roc*.

C'est le peintre figuratif de Québec Claude Picher qui s'était donné la mission de « dévoiler comment [ces] deux peintres de Québec [avaient] trompé la vigilance et la prétendue perspicacité de Borduas en se classant

51. Bernard Teyssèdre, *Guido Molinari. Un point limite de l'abstraction chromatique*, catalogue du Centre culturel canadien à Paris, 1974-1975, p. 6-7.

52. Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec. Au bal de *La matière chante*, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent... », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4.

parmi les 97 élus ». Mis en verve par l'événement, Claude Picher s'était lancé dans une attaque à fond de train contre ceux qu'il appelait « les Boy Scouts du COSMOS », les « disciples de M. Borduas, Paul-Émile » et qu'il caricaturait comme une bande de « néophytes » soumis aveuglément aux dictées de leur « maître » et « grand initié ». De ce point de vue, la supercherie des deux peintres de Québec — « Paul Blouyn n'était nul autre que mon vieil ami Jean-Paul Lemieux, ARCA », révélait Picher — revenait à avoir fait entrer le loup dans la bergerie. Picher assurait que dans la fabrication du tableau de Lemieux étaient entrés « quelques graines de tabac Alouette [...] un peu de sel... un peu de poivre [...] quelques plumes d'oiseaux de chez nous », d'où l'*Oiseau roc* du titre ! Quant à Alleyn, ses procédés, toujours au dire de Picher, étaient encore moins conventionnels :

Je pris de l'encre noire et rouge que je jetai brutalement, en secouant mon pinceau à deux pieds de mon papier encore vierge et d'une main plutôt molle, je secouai mon papier en le brassant de bas en haut. Mais j'étais insatisfait. Je pianotai donc sur l'ensemble de mes dix doigts. Hélas, ce n'était pas encore cela. J'étendis alors une couche de gouache grise... toujours rien. L'ACCIDENT semblait me bouter. Alors voulant résolument atteindre au COSMOS, je secouai violemment mon papier, et à deux mains et, en poussant de petits cris aigus, je recouvris le tout de points de gouaches multicolores... ô Claude, c'est alors qu'enfin... le COSMOS vint⁵³.

Il va sans dire que cette œuvre n'a pas été conservée. Il en reste tout de même deux photographies noir et blanc publiées en page 6 de *L'Autorité* du 25 mai 1954, par les bons soins de Claude Picher, qui s'en est vanté.

Borduas s'était donc fait prendre. Il fut le premier à en rire quand on l'informa de la supercherie. Il s'en ouvrit candidement à Claude Gauvreau en lui écrivant de New York :

La blague de Jean-Paul Lemieux m'amuse. Je suis heureux que son tableau ait été accepté. Cette blague est le fruit d'un état d'esprit assez fin quoique très répandu : le jeu au plus fin, entre hommes, en vue de je ne sais quel plaisir vaniteux. [...] Pour ma part je ne puis qu'être que le spectateur amusé, même quand j'en suis la victime. Je regrette de n'avoir gardé aucun souvenir des tableaux de Québec⁵⁴.

53. *Ibid.*

54. Borduas à Claude Gauvreau, datée de New York, le 15 mai 1954 ; reproduite dans Claude Gauvreau, « La grande querelle des peintres. Réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.

Pour Claude Gauvreau, cette bévue de Borduas demandait explication. Il commença par rapporter que, durant l'exposition, quelque malin plaisant était venu accrocher sous le tableau de Hans Eckers une petite gouache signée Tomi Guhn intitulée *Tormented Womb*, offerte pour cent soixante dollars. Très évidemment mise là dans une intention satirique, la gouache du fictif Tomi Guhn fit aussitôt l'objet de la critique des automatistes présents :

Marcel Barbeau reconnut à l'objet une assez belle fermeté d'écriture, et Ulysse Comtois eut une phrase qu'il ne serait pas inutile de méditer : « Le type a été obligé d'inventer un objet, et c'est un événement dans la vie d'un homme ; peut-être, éventuellement, cet événement-là finira-t-il par transformer la vie de cet homme. » [...] Et pourquoi donc l'intention de plaisanterie du peintre inconscient aurait-elle dû signifier nécessairement la condamnation de l'objet *Tormented Womb*.

Picher semblait penser, poursuivait en substance Claude Gauvreau, que l'intention mystificatrice suffisait à établir l'absence de qualité esthétique de l'œuvre produite, mais rien n'est moins sûr. Pourquoi ne pas penser que cette intention même amena le peintre à sortir de ses *habitus*, à « inventer », comme disait Comtois, et que, pour cette raison, l'objet produit fut plus intéressant qu'à l'ordinaire ?

Une remarque géniale de Borduas (dans *Projections libérantes*) affirme que « la conséquence est plus importante que le but ». Une vieille conviction « automatiste » soutient que l'intention consciente ne constitue qu'une fraction infime de la réalité psychique d'un individu et que le précieux d'une démarche inventive échappe au contrôle de la volonté. [...] Claude Picher se complait dans un postulat qui me semble tout à fait gratuit, le suivant : « L'intention mystificatrice est la preuve certaine de l'inefficacité esthétique ». Pourtant, la formidable aventure du dadaïsme tend, sur un large espace, à démontrer le contraire. Rares sont les œuvres capables de manifester une plénitude plus évidente que celle que l'on trouve chez Marcel Duchamp et Duchamp se moquait totalement des préoccupations esthétiques.

Pour Gauvreau, il n'y avait donc « aucun empêchement théorique à ce qu'un humour généreux soit la cause d'une forme saine ». Il ne reculait même pas devant l'hypothèse que les deux tableaux incriminés auraient pu être des « chefs-d'œuvre » parfaitement défendables sur le plan plastique. Mais il avouait qu'il n'avait pas été personnellement impressionné par les envois des peintres de Québec, auxquels il faudrait ajouter la

contribution de Suzanne Rivard⁵⁵. Il aurait même soupçonné la supercherie d'Alleyn, à cause du titre de son tableau, et s'en serait ouvert à Borduas. « Croyez-vous vraiment que cette chose-là mérite d'être exposée? » lui aurait-il demandé. « Borduas ne semblait pas emballé, mais il me dit que la justification plastique du tableau lui semblait suffisante. Je lui exprimai mon opinion qu'il s'agissait peut-être d'une mystification; mais cette idée ne sembla pas émouvoir Borduas... »

Comment définir, se demandait-il ensuite le « tableau » d'Alleyn? Où le situer dans les courants de la peinture actuelle?

La forme d'expression d'Alleyn se situe quelque part entre l'automatisme mécanique et ce que l'on appelle à New York « l'expressionnisme abstrait »; de tous les travaux soumis, celui d'Alleyn était le seul à s'apparenter assez directement à ce qui se produit actuellement chez les Américains. Peut-être Borduas a-t-il jugé que cet objet servirait de point de comparaison utile⁵⁶.

Il est vrai que si l'on se fie à la description de Claude Picher citée antérieurement, le *dripping* aurait été une des techniques employées par Alleyn. Les manipulations de papier relèveraient quant à elles de l'« automatisme mécanique ». Riopelle avec ses décalcomanies et Barbeau avec ses propres *drippings* l'avaient devancé depuis longtemps sur cette voie. On aura compris que, dans l'argumentation de Claude Gauvreau, ressembler aux Américains n'était pas précisément faire preuve d'un grand talent! Il croyait d'ailleurs refléter en cela la pensée même de Borduas, en citant aussitôt après « les opinions de Borduas que Rodolphe de Repentigny a traduites parfaitement dans *La Presse* du 21 avril [1954] »:

Par comparaison avec la peinture américaine d'expression contemporaine, Borduas voit dans le travail des peintres de Montréal une remarquable unité d'orientation et des signes d'unité sur le plan intellectuel et social, ce qui nous rapproche de l'état de choses existant à Paris. Par contre aux États-Unis parmi la floraison de tous les genres, que pratiquent des milliers de peintres, on ne trouve guère de justification hors celle du pur métier. La peinture y est à un stade beaucoup plus artisanal,

55. Elle n'était pas impliquée cependant dans ce que Claude Picher appelait « notre petite fête ». C'est Picher lui-même qui le dit dans son article, « Les "Boy-Scouts" de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.

56. Claude Gauvreau, « La querelle des peintres. *La matière chante* (encore). Le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un « figuratif » », *L'Autorité*, 15 mai 1954, p. 7 et 5.

et le peintre n'est guère pris par l'intérieur. Il ne devient pas, concurrentement à l'évolution de son art, un être différent.

L'apport de Alleyn ne représentait-il pas, en effet, et contrairement à l'apport d'un Comtois ou d'un Leduc, le déploiement d'une virtuosité technique sans engagement irrésistible de l'esprit?

Gauvreau citait l'avant-dernier paragraphe du compte rendu que de Repentigny avait consacré dans *La Presse* à l'exposition *La matière chante*⁵⁷. Il est vrai que, dans cet article, de Repentigny faisait allusion à une conversation qu'il avait eue avec Borduas au moment de son passage à Montréal « pour quelques jours » dans le cadre de l'exposition. On peut se demander si ces dernières lignes reflétaient sa propre pensée plutôt que celle de Borduas. Chose certaine, s'il avait voulu résumer ainsi des propos actuellement tenus par Borduas, celui-ci ne s'y reconnut pas. Gauvreau, qui lui avait fait parvenir l'article peu après son retour à New York, reçut la réponse suivante dans la lettre dont nous avons déjà cité un extrait :

Dans votre réponse, que j'admire, se trouvent des pensées injustes envers mes amis de New York. Je cite votre citation de Rodolphe de Repentigny : « Par contre aux États-Unis [...] on ne trouve guère de justification, hors celle du pur métier ». Ceci est faux. [...] Ce que j'ai dit est que leur préoccupation, consciente naturellement, a un fort accent plastique. Je continue la citation : « La peinture y est à un stade beaucoup plus artisanal ». Ceci est faux. Ce qui le prouve pour moi est que cette peinture est strictement expérimentale, donc contraire à l'esprit artisanal. [...] « Le peintre n'est guère pris par l'intérieur. Il ne devient pas, concurrentement à l'évolution de son art, un être différent. » Ces peintres vivent pleinement et tragiquement la très difficile situation de l'art dans l'univers. Ils payent leurs expériences picturales de toutes leurs forces vives. Ils sont extrêmement différenciés du reste des citoyens. Ils m'apparaissent exemplaires.

Borduas enchaînait aussitôt en faisant allusion cette fois à une réunion à laquelle plusieurs de ses jeunes amis s'étaient retrouvés, semble-t-il :

À une question de M^{me} Leduc [Thérèse Renaud], j'ai répondu qu'ici il n'était pas « question » d'esprit — je n'ai pas dit que l'esprit n'existait pas. À une autre question, j'ai répondu qu'on était historiquement en retard sur Montréal, mais dans le seul sens qu'ici la bataille, entre les

57. Rodolphe de Repentigny, « Borduas ravi par une génération de peintres mont-réalais », *La Presse*, 21 avril 1954, p. 33.

tenants des différents esprits du mouvement, n'était pas encore déclenchée. L'on s'applique à l'indulgence; elle est d'ailleurs chaude et bien-faisante⁵⁸.

Ce qui est intéressant dans ces propos mal rapportés, puis corrigés, c'est la perception implicite du milieu américain qu'ils véhiculent, non certes chez Borduas, mais dans son auditoire montréalais de l'époque. Il s'en dégage en effet la vision du monde américain comme un monde où la « matière » a plus de part que l'« esprit », où l'« extériorité » l'emporte sur l'« intériorité », où l'« artisanat » est plus à l'honneur que l'« art », bref, d'une culture moins « avancée » que celle de Montréal, où, bien sûr, l'esprit, l'intériorité et l'art triomphent sur la matière, l'extériorité et l'artisanat, où « la matière chante », justement.

Cette analyse est confirmée par la seule autre mention des États-Unis dans le présent contexte. Elle vient sous la plume de Pierre Gélinas, avec lequel, on s'en souviendra, Claude Gauvreau avait déjà croisé le fer à l'occasion de l'exposition des Rebelles. Directeur de *Combat*, Gélinas avait déjà pris position pour une forme de réalisme socialiste en art contre ce qu'il appelait l'« art fermé », l'art d'évasion caractéristique de la petite-bourgeoisie, notamment à l'œuvre, selon lui, chez les surréalistes français et les automatistes québécois. Dans le passage qui suit, cependant, il entendait dénigrer l'automatisme en le rapprochant d'une forme particulièrement méprisable d'« art » américain :

La blague des deux Québécois a ceci de révélateur qu'elle met en lumière cette primauté de la formule, du procédé, dans la peinture non-figurative; je suis certainement d'accord avec M. Gauvreau qu'il n'y a pas de raison qu'un « objet » ainsi produit ne soit aussi valable qu'un autre « objet » résultant d'un « accident » différent. Mais nous ne sommes plus qu'à un pas de ce procédé américain qui met à la portée de tous, pour une somme minime, par un système de cartes, de pointillés et de cases numérotées tous les mystères de la peinture. Gens « efficaces », les Américains n'ont que standardisé ce que nous produisons encore à la méthode artisanale. Le résultat est le même⁵⁹.

L'automatisme ne serait pas plus subtil que la peinture à numéros, invention typiquement américaine... Tant que des jugements de ce genre

58. Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, datée de New York, le 15 mai 1954, que, avec sa probité habituelle, Claude Gauvreau a publiée dans *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.

59. Pierre Gélinas, « La querelle des peintres devient une querelle de mots », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 6.

restèrent vivaces, la découverte de l'importance de l'école de New York par Montréal se fit attendre⁶⁰.

Claude Picher ne laissa pas passer la réplique de Gauvreau sans tenter de lui répondre à son tour. Gauvreau avait dit entre autres que les tableaux des deux loustics de Québec étaient « passés singulièrement inaperçus », sinon que la critique ne les avait pas mentionnés. Picher cita deux « critiques », Mario Duliani de *Samedi-Dimanche* et un article anonyme du *Devoir*, qui contredisaient les affirmations de Gauvreau. Voici ce qu'écrivait le premier d'entre eux :

Et [nous eûmes] la surprise aussi de quelques révélations. Ainsi par exemple, Edmund Alleyn, qui affirme des qualités solides, est le fils du juge Alleyn de Québec. Suzanne Rivard, dont les toiles sont de la poésie picturale, est la fille du solliciteur général de la province.

Quant au commentateur anonyme du *Devoir* — il s'agissait en réalité de Jean-René Ostiguy —, il citait « Ulysse Comtois, Paul Blouyn et Guy Michon » comme des gens qui « peignent avec plus de vigueur » et se demandait ce « que deviendrait cette assurance sur une surface qui dépasserait la dimension de quatre ou cinq pouces carrés⁶¹ ? »

Gauvreau répliqua une fois de plus à Picher, cette fois dans un article-fleuve reprenant une à une chacune de ses allégations. Agacé par le persiflage de Picher, qui parlait de « boy-scouts », de « néophytes », de « grands initiés », etc. à propos des automatistes, Gauvreau décida de « descendre » sur le terrain de l'insulte, traitant Picher, avec une verve incroyable, de « mesquin », de « morpion régionaliste », de « porte-drapeau de la Sclérose Obligatoire », de « réactionnaire moyen », de « réceptacle passif des conventions courantes », de « ce qu'il y a de plus banal dans les confins du médiocre », d'« esprit sans envergure », de « conformiste de Québec », de

60. On imagine que Claude Gauvreau aurait réagi à cet article de Gélinas si des circonstances incontrôlables n'étaient pas venues l'en empêcher. Ces circonstances sont ni plus ni moins que la disparition de l'hebdomadaire *L'Autorité du peuple* avant même que Gauvreau ait pu y envoyer sa réplique. Celle-ci existe cependant et ne parut que beaucoup plus tard, sous le titre de « Aragonie et surrationnel », publiée grâce à Raoul Roy dans *La Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 57-68. Ce texte a été repris dans Claude Gauvreau, *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, p. 273-288. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'y fut pas tendre pour « le chanoine Gélinas », qu'il qualifie d'« intellectuel de service » !

61. Cités dans Claude Picher, « Les "Boy-Scouts" de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante », art. cité, p. 6. Le premier de ces articles serait paru dans *Samedi-Dimanche*, le 25 avril ; le second dans *Le Devoir*, le 1^{er} mai.

« momie de Québec », de « dépositaire québécois de la vérité absolue », d'« esprit borné », de « l'étriqué de Québec », de « momifié québécois », de « sclérosé de Québec », de « *crusader* de Québec », de « politicien de village », de « Québécois partial », de « courtisan du fascisme bleuâtre⁶² » et, pour un relevé complet, de « banal déblatérateur criard ». Il reprenait en particulier l'accusation voulant que, loin de passer inaperçues, les toiles de Québec avaient été signalées par la critique.

Il y avait en effet pas mal de mauvaise foi à monter en épingle « quelques lignes équivoques, péniblement extirpées de[s] quinze articles » suscités par l'exposition. Comment appeler de la critique d'art le reportage de Duliani? Il y avait plus. Gauvreau releva une anomalie dans le texte d'Ostiguy. Le critique du *Devoir* y vantait Paul Blouyn dans un passage, mais le condamnait dans un autre! Bien sûr, Picher n'avait utilisé que le premier passage. Le nom de Paul Blouyn paraît en effet dans la liste de ceux sur lesquels on serait bien malheureux de compter « pour faire la gloire de l'école » non-figurative de Montréal! « L'illogisme de l'auteur (Jean Ostiguy) est-il dû à de l'humour volontaire? se demandait Gauvreau. N'est-il pas plutôt dû à une erreur imputable au fait que le critique (très consciencieux) du *Devoir* avait légèrement modifié son opinion quant à l'objet de Paul Blouyn, à la suite d'une seconde visite de l'exposition? » C'est bien possible.

Tout au long de cet article, qui, bien qu'intitulé « Qu'est-ce que l'automatisme? », est consacré principalement à la réfutation de Picher, on peut relever quelques thèmes plus spécifiquement automatistes. Le plus important porte sur le rôle de l'« intention » dans l'appréciation d'une œuvre d'art.

Borduas ou moi n'attacherons jamais une importance quelconque — sur le plan de l'esthétique — à l'intention d'un auteur ni, *a fortiori*, au prestige social d'un auteur. Le banal déblatérateur criard Picher peut-il en dire autant (lui qui n'a pas, que je sache, dénoncé comme nous les massacres d'Asbestos)?

Cette phrase a dû piquer Picher au vif, car il répliqua à son tour d'un long article sur « la part de l'« intention » en peinture ». Ce long article, qui tentait de démontrer par une revue de l'histoire de l'art qu'il n'y avait jamais eu de grand art sans « intention », était par contre d'un ton si

62. Le bleu est la couleur de l'Union nationale, parti de Maurice Duplessis, désigné plus loin comme le « Torquemada bleuâtre » par Gauvreau.

différent que Claude Gauvreau le soupçonna d'avoir été écrit par quelqu'un d'autre, peut-être la femme de Picher, qui « est apte à manier la plume » et dont il est connu qu'« elle écrit beaucoup mieux que son mari⁶³ ». L'auteur renvoyait ses adversaires automatistes à « six mille ans d'histoire de l'art », voire à « l'époque quaternaire », pour y inclure les « dessins des cavernes ». « Qu'ils se demandent », disait-il [elle ?], si aucune de ces œuvres n'ont été faites « avec une intention mystificatrice ou sans intention aucune ». L'erreur des automatistes serait de rester indifférents au « message » des grandes œuvres du passé pour ne s'intéresser qu'à « leur beauté formelle » ; de croire que « l'art contemporain tend universellement à l'abstraction » et de citer toute une liste de peintres parisiens figuratifs pour appuyer leurs dires : Brianchon, Caillard, Chapelain-Midy, Legueult, Limousse, Oudot, Planson, défenseurs du « réalisme poétique », Humblot, Jannot, Rohner, Vénard, Buffet, Minaux et Rebeyrolle, membres du groupe Forces nouvelles, avec lesquels Pellan s'était associé pour un temps à Paris, les « indépendants » Desnoyer, Lorjou, Balthus, voire Pignon, Lopicque et Gishia, peintres défendus par Francastel. Tous ces « jeunes » peintres démontreraient que la figuration se porte bien à Paris. Dans le débat abstraction/figuration, Picher prenait parti pour la figuration parce qu'il lui semblait que les « gens » pouvaient sentir ce genre de peinture « sans l'aide d'un amas de littérature » et y faire par eux-mêmes la distinction entre « le truc » et la « sincérité », entre « la déformation grossière » et la « réalité » :

Mais tel n'est pas le cas chez les non-figuratifs de Paris ou de Montréal. Tout leur est permis et ils peuvent toujours se défendre sur n'importe quoi (cosmos, chaos, accident) quand ce n'est pas sur l'expression de leur moi.

Leur prétention à une peinture universelle serait ridicule, poursuivait Picher, quand on sait que leur peinture ne s'adresse qu'à « une infime partie de la population », qu'il qualifiait plus loin comme « un cercle de snobs » ; plus « stupide » encore leur prétention à l'« audace », au « risque », quand ils ne font que reprendre des mouvements du début du siècle, qui « comptent bien peu dans l'ensemble de l'histoire de l'art » et qui, de toute manière, « sont morts » depuis longtemps.

63. Claude Gauvreau, « "L'exploration du dedans". Les surrationnels se placent à l'avant-garde », *L'Autorité*, 26 juin 1954, p. 5, n. 1.

Comme Picher refusait une appréciation purement formelle des œuvres et qu'il insistait sur l'importance du message véhiculé par l'œuvre, il en venait à, sinon rejeter les grandes œuvres du passé, du moins discuter leur statut de chef-d'œuvre quand leur « message » nous serait devenu incompréhensible ou simplement contraire à nos valeurs !

Il existe dans nos sociétés un goût marqué pour l'archaïsme, pour ne pas dire un œil archaïque de la même façon que sévit dans certains milieux un véritable engouement pour le naïvisme.

Picher avait très bien compris ce que Meyer Schapiro appelait « la grande fraternité des œuvres d'art, au-delà des frontières de temps et de lieu⁶⁴ », rendue possible par l'approche formelle propre à l'art abstrait, non pour s'en réjouir, comme le grand historien d'art américain, mais pour s'en affliger.

Enfin, il déplorait l'individualisme des peintres abstraits, pour qui seule l'expression du moi compterait alors que « tous les hommes ont un besoin violent de comprendre et de connaître⁶⁵ ».

Gauvreau commençait par réfuter le premier argument de Picher sur « l'existence de l'intention » dans l'art du passé. Personne n'en nie l'existence.

« Je me suis contenté d'affirmer, déclarait Claude Gauvreau, que l'intention n'est pas un critère valable de qualité, que le contenu intrinsèque d'un objet d'art n'est pas dû à l'orientation de la volonté consciente. » Saurions-nous tout des intentions de Rembrandt et de ses procédés, nous n'arriverions pas à produire un tableau de Rembrandt :

Si la qualité des tableaux de Rembrandt ne dépend pas de l'intention, de quoi dépend-elle ? Elle dépend de la présence nombreuse d'accidents humains — accidents dus à la situation de Rembrandt à l'intérieur d'un risque total. « Accidents humains ? » Je les définirais comme suit : relations matérielles singulières qui s'échappent de l'émoi et qui échappent au contrôle volontaire.

Cette définition de la qualité artistique par l'« accident », que Claude Gauvreau faisait remonter exclusivement à Borduas, donnait une place centrale à la singularité, à l'unicité du créateur et ne donnait guère prise à la prétendue exclusivité du formel chez les peintres « modernes », comme l'avait avancé Claude Picher.

64. Meyer Schapiro, « Nature of Abstract Art (1937) » dans *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978, p. 186.

65. Claude Picher, « La part de "l'intention" en peinture », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 6.

Claude Gauvreau soulevait le problème du « réalisme » des peintres figuratifs :

Est-ce introduire du concret dans un tableau que d'y introduire l'image approximative d'une réalité extérieure et déjà entière par elle-même ? Les peintres dits figuratifs sont-ils réellement les « peintres de la réalité » ?

Le concret c'est le singulier. Les généralités n'existent que dans la pensée abstraite.

L'image en tant qu'image est-elle une réalité sensible ou bien une idée abstraite ?

Ou, comme il dit plus loin, « l'image du réel n'est pas le réel ». En réalité, pour Gauvreau, les seuls éléments concrets dans un tableau, c'étaient les « relations matérielles internes ». Sur le plan de l'intention, « la peinture non-figurative est la seule consciemment concrète puisqu'elle est la seule à tendre à un singulier plutôt qu'à une généralité ». En cela, elle ne différait pas de la bonne peinture figurative du passé. Seul le degré de conscience avait changé.

Qu'en est-il de la « forme » ? Imperturbable, Gauvreau poursuit : « La forme, c'est le concret. Nous en avons fini avec la distinction antédiluvienne entre le "contenu" et la "forme". La forme, c'est le contenu ; le contenu, c'est la forme. » Même dans une peinture figurative, l'image figurée n'est pas le contenu. Ce n'est qu'un prétexte à peindre :

Chez Rembrandt, ce qui compte, ce n'est pas que l'on puisse reconnaître [...] un veillard dans un fauteuil ; ce qui compte, c'est que l'on puisse y entrer en contact avec des relations de matière uniques et d'une singulière éloquence.

Gauvreau était convaincu que l'on pouvait reconnaître l'authenticité de l'expression chez un peintre, figuratif ou pas, à quelques éléments objectifs comme « la qualité de la lumière, la singularité des relations concrètes, le chant de la matière ». Enfin, seul le peintre disponible à l'« accident humain » peut prétendre à l'« universel » :

Une définition plus nette de l'« universel » ? Ce qui correspond, dans l'univers, aux aspirations actuelles de tous ceux qui, tout en étant bien informés quant aux problèmes et aux solutions du passé, cherchent. Les Gischia, les Desnoyer, les Chapelain-Midy ne sont pas des peintres universels.

On aura beau allonger cette liste, comme le faisait Claude Picher, on ne prouvera pas l'intérêt de cette peinture figurative en plein xx^e siècle. La

différence entre Matisse et Pignon est que Matisse se lança dans l'inconnu quand il fit l'expérience fauve alors que, pour Pignon, le risque était nul puisqu'il se contentait de reprendre cette expérience. « Édouard Pignon est un peintre académique. »

La surabondance des médiocres attardés à la répétition morne d'expériences terminées ne change rien au fait que l'art créateur tend universellement au non-figuratif baroque — c'est-à-dire à l'expression pleine de risques de l'exploration du monde intérieur. [...] À une époque où toutes les relations sensibles (établies avec le cosmos à travers un mythe) ont dégénéré en relations sentimentales, le décadent est celui qui maintient un accord avec la masse⁶⁶, avec la généralité. Le vivant ne peut exister, alors, que par l'établissement individuel de relations sensibles neuves en dehors du mythe déchu qui se survit (malgré ses ramifications diverses) lamentablement⁶⁷.

Le dernier article que souleva cette querelle est dû à Rodolphe de Repentigny, qui prit fait et cause pour les « surrationalnels » en attaquant et Claude Picher et Pierre Gélinas. À Claude Picher, il demandait : « Quelles sont ces réalités dont il nous rebat les oreilles ? » De Pierre Gélinas, il dénonçait la prétention à définir ce que devrait être la peinture et « indiquer à ces pauvres peintres égarés par le démon Borduas, la voie du salut ». L'un et l'autre lui paraissaient de véritables « platoniciens » qui, à l'instar de Platon, refusaient droit de cité aux poètes et menaçaient les musiciens du même sort s'ils refusaient de s'en tenir à certaines modes⁶⁸.

Dans l'affaire de *La matière chante*, il n'y avait pas que Picher (ou Gélinas) à être mis en cause. C'est tout le problème de la peinture de la ville de Québec qui était posé. Voici pourquoi. L'exposition *La matière chante* coïncidait avec une tentative des peintres de Québec d'entrer sur le marché montréalais. Tentative modeste, puisqu'elle trouva à la Librairie Tranquille sa rampe de lancement. En effet, douze peintres de Québec exposèrent à cet endroit sous le titre *L'intention vs l'accident*⁶⁹ du 27 mai

66. En note, Claude Gauvreau précisait qu'il fallait entendre par là « la foule [...] dans la mesure où elle est touchée par l'une ou l'autre des diverses éducations courantes ».

67. Claude Gauvreau, « L'exploration du dedans. Les surrationalnels se placent à l'avant-garde », art. cité, p. 5.

68. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « La trahison des clercs. Un critique répond à Pierre Gélinas et à Claude Picher : "Vous êtes platoniciens !" », *L'Autorité*, 19 juin 1954, p. 4.

69. Cette exposition, écrivait Paul Gladu dans sa « Chronique des arts. Montréal », pour la revue *Arts et pensée* (n° 18, juillet-août 1954, p. 188), « constituait, en quelque sorte, une suite à la violente polémique déclenchée par la mystification québécoise à l'exposition *La matière chante* ».

au 25 juin 1954⁷⁰. Chaque peintre était représenté par un tableau : un *Paysage d'hiver* d'Edmund Alleyn, un *Portrait* de Suzanne Bergeron, un *Calvaire* de Louise Garant, une *Nature morte* de Pierrette Filion, *Femme dînant* de Denys Matte, *La mort d'un moine* de Guy Paradis, *Impression d'automne* de Claude Picher, *La maison blanche* de Jeanne Belleau, un *Paysage* de Benoît East, *Le champ* d'André Garant, une *Nature morte* de Gisèle Leclerc et *Fille au bois* de Denis Morisset⁷¹.

À lire la critique du temps, sauf peut-être un article badin publié à la une de *L'Autorité* du 12 juin⁷² qui fait allusion à un débat entre les tenants de l'« intention » et les tenants de l'« accident », on n'aurait pas soupçonné que le vernissage de l'exposition avait été l'occasion d'un nouveau débat, face à face cette fois, entre Claude Gauvreau et Claude Picher. On n'en aurait rien su n'eût été une longue lettre de Claude Gauvreau à Borduas, datée de Montréal, le 30 mai 1954 :

Cher Borduas,

Notre affaire assume des proportions inouïes — et de plus en plus imprévues.

Claude Picher et onze autres peintres de Québec exposent à la Librairie Tranquille, depuis vendredi. Henri Tranquille m'avait invité au vernissage — dans le but de favoriser une confrontation. Cette confrontation a eu lieu — et la vérité me force à dire que je m'en suis tiré avec tous les honneurs de la rencontre.

La soirée a été extrêmement vivante, et il y avait beaucoup de monde. Judith Jasmin, de Radio-Canada, a enregistré plusieurs phases des discussions ; et un montage, à ce sujet, passera à CBF lundi à 6:15.

Picher est plus sympathique en personne que dans ses écrits. Il a été tout étonné de constater combien le ton de ses articles le faisait passer pour réactionnaire ; il n'en revenait pas de voir que nous le situions comme disciple obtus de Maillard. Il prétend être encore plus opposé aux Beaux-Arts de Québec qu'aux cosmiques.

70. Voir P. S., « Douze Québécois chez Tranquille », *La Patrie*, 4 juin 1954, p. 14, pour la date de clôture de l'exposition. La date d'ouverture est déduite de la lettre de Claude Gauvreau que nous citons ci-après ; mais l'exposition est déjà annoncée dans anonyme, « Vous n'avez qu'à choisir », *Notre temps*, 22 mai 1954, p. 4.

71. Rodolphe de Repentigny, « Peintures et préjugé », *La Presse*, 5 juin 1954, p. 76.

72. Beaubien II, « Ceux qu'on aime... Henri Tranquille », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 1.

L'exposition des peintres de Québec est assez sympathique. Elle me fait penser aux Sagittaires. Il y a plusieurs toiles très saines — et le tableau de Picher est excellent. Un seul objet est vraiment de la cochonnerie : c'est le tableau de Denis Morisset.

Nous avons pu constater que tous les artistes de Québec sont des individualistes forcenés ; ils ont tous des opinions distinctes, et Picher est le seul à penser exactement comme il pense. Alleyn est en désaccord avec Picher sur une multitude de points — même s'il considère lui-même que son tableau de *La matière chante* ne vaut pas plastiquement.

L'opposition énergique de Picher nous fait penser à celle de plusieurs de vos élèves de l'École du meuble. Ce Picher est certes très inquiet, et il ne s'en tirera pas à bon compte — il devra maintenant payer de sa personne en multiples réflexions et en innombrables tortures morales. Barbeau l'avait déjà entamé à Québec et, lors d'un passage antérieur à Montréal pour régler les détails de l'exposition, Picher avait eu une discussion très violente avec Mousseau. La soirée de vendredi le laisse dans un état de grand doute, assurément. Son été ne sera pas un été de quiétude et de passivité.

Picher était venu chez Tranquille en compagnie de trois exposants : Edmund Alleyn, Suzanne Bergeron, Denis Morisset. Alleyn est un jeune blond, pas très grand, et sympathique. Morisset est un imbécile prétentieux.

Picher a dû battre en retraite sur tous les points. Sa dernière objection est que nous n'aurions pas dû employer le mot *ACCIDENT* et le mot *COSMIQUE* alors que personne ne comprenait le sens de ces mots-là !

J'ai admis qu'une définition rigoureuse des deux mots ne serait pas superflue, et j'ai offert de lui en donner une qui fût claire comme de l'eau de roche. Picher a dit qu'il ne voulait pas de définitions.

Les hasards inhérents à tous les échanges oraux ne m'ont pas permis de lui donner les définitions et je pense toujours qu'il serait nécessaire d'apporter des précisions à ce sujet.

J'avais dans ma poche le texte d'un article monstrueusement long que *L'Autorité* doit publier en guise de réponse à Picher. La lecture de quelques passages de cet article n'a pas été inutile au net et bon fonctionnement de la discussion.

Le représentant du nouvel hebdomadaire *Dimanche-Matin* voulait nous faire photographier Picher et moi, trinquant ensemble. Je n'ai pas voulu d'une telle photo, car j'aurais semblé admettre comme anodines les insultes que Picher nous a adressées et comme superficiels les désac-

cords qui subsistent. Picher ne voulait pas d'une telle photo, lui non plus. Finalement, la photo me fera voir lisant à Picher un passage de mon article.

J'admets que Picher est de bonne foi comme il admet que je suis de bonne foi — mais il ne saurait s'agir d'armistice tant que l'entente ne sera pas réellement faite sur le plan intellectuel.

Picher a déclaré que le mouvement surrationnel possède plusieurs sympathisants à Québec.

J'ai dit à Picher et Alleyn qu'il n'y avait qu'un seul moyen de vérifier si le tableau de Alleyn était pour vous absolument injustifiable ou non : c'est d'apporter le tableau en votre présence et de vous demander de l'analyser. Picher et Alleyn (qui ont laissé plusieurs plumes à date au cours des confrontations) n'étaient pas très favorables à l'idée. Je leur ai dit : « Vérifiez par vous-mêmes comment Borduas juge un tableau ; c'est le seul moyen de savoir s'il touche ou non à des réalités. » Alleyn a finalement admis que la proposition était excellente.

Comme vous accompagnerez vos tableaux à Montréal l'automne prochain, je pense que cette démonstration éducative (qui pourrait être fort courte) pourrait être utile à bien des gens. Bien sûr, il est loin d'être invraisemblable que l'évolution possible de nos amis de Québec rendrait inutile, à ce moment-là, une telle rencontre.

Un fait m'a frappé pendant les discussions : c'est la participation spontanée et passionnée de jeunes peintres qui n'ont pas de rapports avec *La matière chante* et qui n'ont rien à voir avec les gens de Québec. Ce sont d'anciens élèves de Cosgrove⁷³ et ils sont intervenus très énergiquement en notre faveur.

L'affaire de *La matière chante* a été très discutée aux Beaux-Arts de Montréal, et la plupart des élèves concluent à notre avantage. Les temps ont bien changé ! Picher et ses amis sont au stade d'évolution du Montréal d'il y a une douzaine d'années.

À l'exposition des Québécois, une petite composition vraiment splendide est celle de Louise Garant (que je ne connais pas). C'est l'œuvre que Picher aime le moins — car il est en accord avec bien peu de travaux de sa propre exposition.

Paul Gladu a fait publier une réplique à Claude Picher dans *Notre temps*. Je vous enverrai cet exemplaire de *Notre temps* — ainsi qu'un numéro de *L'Autorité* de cette semaine, dès que le journal sera en circulation.

73. Donc des élèves de l'École des beaux-arts de Montréal.

Je vous félicite de votre prise de contact avec le marché parisien. La joie n'est faite que de détails comme celui-là.

Je pars très bientôt pour Saint-Hilaire où je compte écrire de nouveau en plein désintéressement.

De tout cœur,

Claude⁷⁴.

Cette polémique avait drainé l'énergie des deux principaux protagonistes. « Après cette polémique Picher devint fou comme moi », de conclure Claude Gauvreau dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope » ! Les choses commençaient donc bien mal entre Québec et Montréal... une bataille et des blessés des deux côtés.

Ayant besoin de repos, Claude Gauvreau trouva refuge dans la maison d'été que sa famille possédait à Saint-Hilaire et s'y adonna aux dessins à l'encre. Ces dessins furent créés en même temps que les poèmes de *Brochuges*, pourtant illustré par Mousseau. Une quarantaine d'entre eux seront exposés au 75, rue Sherbrooke Ouest, du 21 au 28 janvier 1957⁷⁵.

L'année suivante, Claude Picher et Jean-Paul Lemieux fondaient à Québec la Société des arts plastiques⁷⁶ et à Montréal, les plasticiens lançaient leur manifeste. Une ère nouvelle s'ouvrait au Québec. Rétrospectivement, le jugement de Claude Gauvreau sur l'œuvre de Lemieux restera sévère :

[...] je suis tout à fait sûr que le tableau de Lemieux, même s'il s'avérait un des plus faibles de *La matière chante*, était certainement moins imbuvable que les dégueulasses tartines moroses et surannées qui lui valent régionalement une gloriole fort délicate de santé.

Toutes ces querelles nous ont fait négliger la critique proprement dite de l'exposition *La matière chante*. Elle a son importance. Rodolphe de Repentigny consacra pas moins de quatre articles⁷⁷ à cette exposition, qui

74. Lettre de Claude Gauvreau à Borduas, communiquée à Gilles Lapointe par M^{me} Robert Élie.

75. Voir Paul Gladu, « Divers », *Notre temps*, 26 janvier 1957, p. 4; anonyme, « Les expositions », *La Presse*, 26 janvier 1957, p. 66; anonyme, « Gazette artistique », *Le Devoir*, 29 janvier 1957, p. 6. Aucun de ces entrefilets ne constitue une véritable critique de la présentation de Claude Gauvreau, qui passa complètement inaperçue.

76. Jean-Paul Lemieux et Claude Picher, « La Société des arts plastiques de la province de Québec », *Vie des arts*, n° 1, janvier-février 1956, p. 14-17.

77. Dont un, sous le pseudonyme de François Bourgogne, « *La matière chante*. La place de l'art créateur », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, qui ne nomme aucun peintre en particulier.

lui parut marquer une date dans l'histoire de la peinture non-figurative au Québec. Toujours traitée en parent pauvre, ignorée du public parce que exclue des expositions officielles, la peinture non-figurative se voyait accorder l'attention exclusive d'une galerie d'art. De Repentigny marquait tout d'abord clairement les enjeux de cette dernière exposition automatisée pour les peintres :

L'on attendait avec impatience sa réaction [celle de Borduas] devant les travaux de la seconde génération de peintres de « l'école » dont il a été ici le fondateur. Car une génération de jeunes peintres commence déjà à se révéler sous des aspects assez différents de celle de Fernand Leduc, Pierre Gauvreau et Jean-Paul Mousseau. Borduas a été ravi par la fraîcheur que montrent ces jeunes, et il a également distingué dans leurs travaux une libération plus avancée, un détachement plus grand, par rapport aux problèmes que leurs aînés avaient à résoudre. Si l'art des aînés paraît plus évolué, c'est surtout une question de moyens, selon Borduas. Des jeunes comme Rita Letendre, Denise Guibault, Philippe Émond, Ulysse Comtois montrent un état d'âme aussi riche que les précédents⁷⁸.

Dans un article subséquent, le critique s'attardait plus spécialement aux présentations de Pierre Gauvreau, Rita Letendre et Denise Guibault (Dyne Mouso) :

Dès le corridor qui mène à la salle d'exposition, l'on aperçoit les œuvres de Pierre Gauvreau et particulièrement son grand tableau aux efflorescences roses et vertes, où les formes les plus rares naissent d'un tourbillon de couleur qui peut sembler fade vu de quelques pieds. Quelques détails sans raison apparente brisent d'ailleurs l'enchantement de cette œuvre quand l'on s'en rapproche trop.

D'autres œuvres de Gauvreau plus sombres en couleur, mais matière de ce même monde semi-végétal, semi-humain qui est sien, ont une analogie morphologique avec les peintures de la *Maison du sourd* de Goya. Deux toiles très récentes ont des formes plus dures, et l'espace physique y devient plus précis.

Une toile qui captive le regard comme quelque aimant est la grande *Métamorphoses très personnelles* de Rita Letendre, dont la luminosité est tout en surface. Tout en utilisant des formes « libres », ce peintre semble avoir résolu le difficile problème de la suppression de l'espace illusoire. Cela ne conduit nullement chez elle à de la monotonie — une mer-

78. Rodolphe de Repentigny, « Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais », art. cité, p. 33.

veilleuse variété de teintes claires juxtaposées entraîne le regard sans le lasser vers les limites du tableau. Il n'est que dans les chevilles noires entre les tons trop voisins où l'on retrouve une certaine hésitation.

Un charme poétique entoure quelques œuvres minuscules de Rita Letendre. — C'est aussi le charme des œuvres où rien n'est superflu, où la « nécessité intérieure » a trouvé un mode d'expression parfaitement adéquat.

Regardons immédiatement tout à côté, les toiles de Denise Guilbault, où l'on retrouve, sous une autre forme, un élément naïf également présent dans les œuvres de Letendre. Voilà pour la conception du tableau, mais l'élément imaginatif est très voisin de celui de Gauvreau. Des êtres nouveaux, beaux, pleins de vitalité sont en création au sein d'un chaos. La précision de certains détails, dans l'ensemble qui tend vers l'amorphe, confère une qualité hallucinante à ces œuvres. Chez Gauvreau, l'hallucination est résorbée par le souci de la beauté plastique⁷⁹.

Ailleurs, il revient sur la liste des peintres qui lui parurent importants :

Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau formaient un trio qui donnait, pour une bonne partie, les raisons des apparences sous lesquelles se présentent la nouvelle génération de Marcel Barbeau, Ulysse Comtois, Philippe Émond, Denise Guilbault, Rita Letendre, ainsi que les peintres qui se trouvent là par rencontre et non par filiation, tels Hans Eckers, Michel Ker Salaün, Klaus Spiecker et Guy Michon, ainsi que Claude Vermette⁸⁰.

Mais revenons à l'ordre chronologique de parution et mentionnons la critique de Robert Ayre, qui avait trouvé l'exposition « très intéressante » :

Gauvreau est le plus aventurier, mais Marcel Barbeau manifeste de l'originalité et de la puissance dans la poussée persistante et l'enrubannage de ses formes sinueuses. Il en va de même de Philippe Émond et de ses oppositions noir et blanc. La grande gouache gris et marron de J.-P. Mousseau possède une organisation complexe et serrée. [...] Véritablement, cette exposition a les pieds sur terre, que la toile de Rita Letendre s'intitule *Jardin d'étoiles*, ou que la vie semble se cristalliser hors de la nuit, ou que le système nerveux humain nous soit montré à nu. C'est une exposition romantique, remplie d'émotions⁸¹.

79. Rodolphe de Repentigny, « Vitalité de l'art : *La matière chante* », art. cité, p. 66.

80. François Bourgonne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Comment faut-il regarder une toile non-figurative? », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

81. Robert Ayre, « Art Notes and Comments », *The Montreal Star*, 24 avril 1954, p. 21.

Paul Gladu se contenta d'une note sur quelques peintres : « Aux côtés de peintres déjà connus — Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Gabriel Filion et Marcel Barbeau —, on trouve des jeunes au talent indéniable : Rita Letendre, Ulysse Comtois, Guy Michon, etc.⁸² »

Gabriel La Salle, qui, bien qu'il ait suivi depuis longtemps les activités automatistes et qu'il n'ait jamais été un grand défenseur de la peinture abstraite, se permit une « lettre ouverte » à Claude Gauvreau, dans laquelle il déplorait l'absence de « but » de la peinture défendue par le poète :

Certes, la couleur appliquée spontanément, et sous le signe de l'accident, suscite souvent une incantation émotive, mais il faut reconnaître que cette poésie soudaine est elle-même fortuite, et de ce fait, subjective. On risque ainsi d'en arriver au peintre qui peint pour lui-même et qui n'a pas le droit de se sentir incompris, puisqu'il ne tient pas à s'exprimer pour autrui.

Pour ce critique, Fernand Leduc serait le type même de ces artistes solipsistes ne travaillant que pour eux-mêmes :

Je cite en exemple le cas d'un Fernand Leduc dont le mode actuel d'expression est le plus évolué de tous les peintres automatistes selon Borduas. Que ses toiles soient épurées, subites et voulues à la fois, il n'en reste pas moins qu'elles s'enveloppent d'une imperméabilité semblable à celle du spectre solaire. Une telle intransigeance exige l'état parfait d'extase absolue pour qu'il y ait compréhension. Notre civilisation n'est pas née du yoga et il faudra trouver à l'homme un sixième sens pour qu'on s'entende ou encore redéfinir le rôle du peintre dans la société⁸³.

Il n'était jamais très prudent de s'adresser directement à Claude Gauvreau en attaquant les peintres qu'il défendait. Il ne manqua pas de répondre au critique dans l'un de ces articles-fleuves dont il avait le secret, l'accusant d'« étourderie », pour des « niaiseries aussi grossières ». Claude Gauvreau revint tout d'abord sur cette idée de « but » de la peinture automatiste :

Je n'imagine pas, chez l'artiste véritablement actuel, d'autres buts que ceux de s'exprimer, de connaître. S'exprimer, connaître. Rembrandt eut-il jamais d'autres buts ? Cézanne eut-il jamais d'autres buts ?

82. Paul Gladu, « À la Galerie Antoine — Borduas, Paul-Émile et l'accident... », *Le Petit Journal*, 25 avril 1954, p. 58 (illustré).

83. Gabriel La Salle, « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

Certes, ce qui sous-tendait la question de Gabriel La Salle, c'était l'idée que le but de l'artiste figuratif était de communiquer un contenu clairement identifiable au spectateur. Celui de l'artiste non-figuratif ne pouvait pas être du même ordre. Pour Gauvreau, cette distinction ne pouvait être que « factice » :

La peinture [figurative ou pas] n'a jamais été autre chose ou moins que la forme visuellement tridimensionnelle pétrie suivant une sensibilité particulière. [...] L]e figuratif vivant et le non-figuratif vivant ne sont toujours que de la matière organisée suivant un rythme singulier, et c'est entre l'inauthentique de tout genre et l'authentique de tout genre que la seule distinction essentielle est à établir.

Gauvreau répondait ensuite à l'objection du prétendu « subjectivisme » de l'artiste non-figuratif :

Un objet ne peut pas être subjectif; seule la façon de le regarder peut l'être. Tout ce qui a de la matière est accessible. [...] La peinture surrationnelle est la peinture la plus concrète qui soit — car elle ne dissimule pas sa réalité derrière des paravents abstraits que sont les similitudes, les ressemblances, les illusions, les régularisations définissables. Elle est de la matière, elle n'est que de la matière, elle est la sensibilité humaine matérialisée; elle est le concret par excellence.

On se souvient que, dès 1941, Borduas avait exprimé à Jacques de Tonnancour son malaise devant le mot *abstrait* appliqué à cette chose « la plus concrète qui soit » qu'était sa peinture non-figurative. Gauvreau reprenait ici le même argument. La Salle avait tort d'accuser les peintres d'inaccessibilité. Ce sont les éducateurs qu'il fallait accuser, lesquels maintenaient leurs « puériles » conceptions de l'art et les imposaient à leurs élèves :

Avant de continuer la lutte avec cette faim de connaissance qui les oppresse, faudrait-il que les artistes du présent attendissent que les éducateurs se sortissent eux-mêmes de leur puérilité de pensée pour ensuite inciter leurs élèves à quitter le primarisme sensible ?

Les créateurs n'ont guère d'autre choix que d'attendre qu'à l'instar de Cézanne, poursuit Gauvreau, le public les rattrape, tant le processus de l'assimilation des nouveautés en peinture est lent. « La matière de Cézanne était inconnaissable à ses contemporains, dit-on; elle est devenue depuis, étrangement connaissable⁸⁴. » Le malheur est évidemment,

84. Claude Gauvreau, « La grande querelle des peintres. Réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », art. cité, p. 6.

comme dans le cas de Cézanne, que souvent ce processus d'assimilation prend tellement de temps que l'artiste n'est plus là pour en profiter. Claude Gauvreau ne crut pas nécessaire de relever les accusations de La Salle à l'endroit de Leduc. Nul doute que, dans son esprit, les arguments généraux en faveur de l'art abstrait s'appliquaient au premier chef à Leduc, dont il venait de louer les œuvres.

Le Devoir, qui, quant à lui, s'était débarrassé d'Adrien Robitaille, publiait une critique plus intéressante qui évitait de reprendre les poncifs habituels sur l'incompréhension des automatistes. Au contraire, l'auteur anonyme (mais que nous avons identifié plus haut à la suite de Claude Gauvreau à Jean-René Ostiguy) en profitait pour faire l'exégèse du titre de l'exposition et expliquer en quoi la peinture automatiste pouvait être déclarée « cosmique », c'est-à-dire qu'elle gardait quelques rapports avec l'univers naturel :

[...] les meilleurs travaux de cette exposition ne doivent rien à l'effort de la raison, mais ils n'ont rien de matérialiste. L'art matérialiste, c'est celui du réalisme plat de la Russie. Parti du geste automatique ou de l'accident riche de promesses, le tableau prend sa forme définitive grâce à la présence d'une intelligence intuitive surveillant l'élaboration de l'œuvre. Intelligence soumise à l'inspiration en somme.

Nous sommes sortis des banalités à la Gabriel La Salle. Voilà une excellente définition du processus d'élaboration d'un tableau automatiste. L'auteur s'interrogeait sur le sens qu'il fallait donner au caractère « cosmique » qu'on attribuait à ces tableaux. Il faudrait y voir, croyait-il, « la nécessité de la présence d'une perfection inspirée des grandes lois de la nature que l'artiste porte en lui et trouve souvent d'instinct ».

Dans la suite de son article, il parlait plus particulièrement les contributions de Denise Guilbault, Rita Letendre et Robert Blair, qui sont déclarés « les personnalités les plus fortes » de la jeune génération :

La première (Dyne Mouso) nous fait voir un univers éminemment catholique mais la matière fluide de couleur mystérieuse qu'elle sait manier avec largesse nous fait accéder à un univers poétique fascinant. Son *Paon-poète* nous fait penser au monde hurlant de Donati et Tamayo.

Métamorphoses très personnelles de Rita Letendre est une grande toile en lumière multicolore bien réussie malgré la répétition des bruns unifornes.

Le reste de l'article oublie de commenter la production de Robert Blair, mais s'attarde plutôt sur la production des membres les plus connus du groupe automatiste :

Marcel Barbeau commence à produire régulièrement. La grande aventure avait paru trop forte pour lui. Et pourtant le voilà tout neuf, peut-être encore un peu trop systématique, avec son procédé de grattage à la spatule. Mousseau expose des gouaches exécutées en 1951 où l'on voit sa largesse, et son amour pour la belle matière colorée.

Pierre Gauvreau a beaucoup évolué depuis quelque temps. Sa peinture a gagné en souplesse et sa personnalité s'affirme plus clairement. Il ne trouve pas sa forme comme Filion ou Leduc en répétant le même large coup de brosse en oblique ou en verticale, ce qui nous faisait penser au patient travail de Cézanne. L'imagination ne se fait pas prier chez lui, son pinceau lui fournit en abondance les figures les plus inimaginables qui glissent presque pêle-mêle sur son tableau. Gauvreau est près de la grande maturité car déjà on décèle dans son tableau cette morsure de l'absolu qui le lancera comme son maître Borduas⁸⁵.

PARIS

Phases

Pendant ce temps, à Paris, en janvier, paraissait le premier numéro de la revue *Phases*, dirigée par Édouard Jaguer. « S'il fallait caractériser d'un mot ce qui distingue les "phasistes" des surréalistes, on mettrait probablement en avant l'éclectisme des premiers⁸⁶. » Cet éclectisme, qui était déjà sensible dans le collectif *Rixes*, également dirigé par Jaguer, les amena à s'intéresser à ce qui se passait à l'étranger et à toutes les formes de l'art contemporain, en particulier à l'art abstrait, auquel ils se montrèrent plus ouverts que les surréalistes. Cet esprit particulier explique qu'ils aient manifesté de l'ouverture à l'art canadien contemporain et à Riopelle en particulier. Roland Giguère y publiera l'année suivante un article important sur les nouvelles tendances à Montréal⁸⁷.

85. Anonyme, « *La matière chante* », *Le Devoir*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

86. Alain et Odette Virmaux, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 149.

87. Roland Giguère, « *Peinture vivante au Canada* », *Phases. Cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques*, Paris, n° 2, mars 1955, p. 15-19.

Riopelle

En janvier 1954, Riopelle participait, à la Galerie Pierre, 2, rue des Beaux-Arts (rue de Seine), Paris, VI^e, à une exposition collective intitulée simplement *Vieira da Silva, Riopelle, Mathieu, Zao-Wou-Ki*⁸⁸. Une photo⁸⁹ de Denise Colomb, sœur de Pierre Loeb, datée de 1953, montrait déjà « Pierre avec cinq artistes, de gauche à droite : Vieira da Silva, Borès, Mathieu, Riopelle et Zao-Wou-Ki ». Cette constellation de nouveaux artistes parisiens est significative. Riopelle apparaît ici en compagnie de quelques grands noms de l'abstraction lyrique en France, le mouvement que l'on voudra opposer à l'expressionnisme abstrait américain. Mais surtout, en s'associant à cette tendance abstraite non géométrique, Riopelle montrait qu'il avait pris définitivement ses distances avec le surréalisme et, faut-il le dire, avec l'automatisme québécois.

Même si la vie n'est pas toujours facile pour les Riopelle et leurs deux petites filles, le succès financier n'est plus très loin. Encore quelques mois de misère à leur adresse du 88 de la rue Chardon-Lagache, près du Bois de Boulogne, où les Riopelle habiteront jusqu'en août 1958, puis ce sera la gloire !

Au printemps, Riopelle, son épouse et leurs deux fillettes se sont installés au 88 de la rue Chardon-Lagache, près du Bois de Boulogne, où ils demeureront jusqu'en août 1958. Pendant l'été 1954, les Riopelle retournent en vacances à Belle-Isle-en-Mer, au large du Morbihan, puis visitent les châteaux de la Loire en compagnie des parents de Françoise. Le D^r Lespérance a vite fait de constater que la petite famille a subi, depuis quelques années, les effets d'une alimentation souvent déficiente, et s'empresse de fournir à ses petites-filles les médicaments appropriés⁹⁰.

X^e Salon de mai

En mai 1954, Riopelle participe au X^e Salon de mai au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Comme le signalait Georges Mathieu, c'est

88. Voir *Jean-Paul Riopelle, d'hier et d'aujourd'hui*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1990, p. 105 ; annonce dans *Pictures on Exhibit. World Wide News of the Art Shows*, janvier 1954.

89. Reproduite dans le catalogue *L'aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, Paris 1924-1964*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 7 juin au 16 septembre 1979, et Musée d'Ixelles, Bruxelles, du 4 octobre au 23 décembre 1979, p. 45.

90. Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, p. 76.

en 1954 que le Salon de mai décidait de s'ouvrir aux nouvelles tendances. Il y voyait un « tournant signifiant des idées en 1954 » :

Alors qu'en 1945, le comble de son audace était de nous présenter Gischia, Pignon, Fougeron, Tal Coat, Tailleux, Singier, Le Moal, Manessier, etc. — le président du Salon n'étant autre que Gaston Diehl [...] — en 1954, je m'y trouvais — pour la première et dernière fois d'ailleurs — avec Atlan et Riopelle sur invitation, il est vrai, de Germaine Richier, qui m'apprenait la même année que Bernard Dorival commençait — tout arrive — à envisager avec plus de compréhension les possibilités d'existence d'une peinture abstraite libre⁹¹.

C'est à ce Salon de mai que Georges Mathieu exposera *La bataille de Bouvines*, réalisée spécialement pour cette occasion, le 25 avril 1954. De son côté, Riopelle, pris aussi dans une veine médiévale, y exposait son *Hommage à Pépin l'insensé*. Étaient également représentés à ce Salon de mai Matisse, Picasso, Léger, Chagall, Wilfredo Lam, Manessier, Singier, Lapicque, Hartung, Soulages, Poliakoff, Vieira da Silva, Nicolas de Staël, Bernard Buffet et Néjad.

Christian Zervos, dont nous avons déjà relevé le total manque d'ouverture à la nouvelle peinture américaine, se crut autorisé à donner des conseils aux « jeunes » peintres parisiens. Riopelle lui fut une cible facile :

Nous savons que les sympathies les plus sincères n'apprennent presque rien aux jeunes, et que le blâme ne saurait leur profiter que rarement. Quoi qu'il en soit, nous essaierons d'attirer l'attention de RIOPELLE sur le danger qu'il fait courir à son œuvre en essayant de se tirer d'affaire sans grand effort. Opiniâtre à ce qu'il a une fois mis en œuvre, rien ne peut plus venir heurter à sa méthode établie. Comment est-il possible qu'une œuvre d'art portée exclusivement par un système des plus sommaires et des plus étouffants puisse toucher au vif le sentiment du spectateur ? Son grand tableau, appelé on ne sait pourquoi *Hommage à Pépin l'insensé*, confirme ce que nous soupçonnions depuis un certain temps des faiblesses de Riopelle, faiblesses qui le disposent à s'entêter de son procédé. Parce que l'artiste est encore à l'âge des espérances on se croit obligé de lui faire remarquer que le faux de cette peinture est d'étaler sur la toile, sans compensation et sans contrepoids, des carrés de couleur. Peut-il lui échapper qu'il humilie l'art à force de le réduire à une combinaison très pauvre d'un nombre incalculable de taches bariolées, soustraites à la lumière d'invention du créateur et à tout ce

91. Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 81.

qui s'accorde avec la destinée terrestre et spirituelle de celui-ci? N'est-il pas temps de rentrer, s'il le peut, dans l'intelligence de la peinture et de faire cas de ces élans irréfléchis mais indispensables qui sont dans l'humaine nature, au lieu de chercher à manifester sa puissance en prenant la peinture au rebours et par la seule matière? Pour éviter de suivre le train de peindre suivi des autres, pour s'aviser de ce dont personne ne s'est avisé et pour donner ainsi sa dimension d'originalité, Riopelle aboutit à de graves mécomptes et fait échec à la peinture sur presque tous les points⁹².

F. Stahly rédigea un compte rendu du Salon de mai pour *Werk*, mais il n'y mentionna pas Riopelle⁹³.

« L'école du Pacifique »

La revue *Cimaise* faisait paraître en juin 1954 un article de Kenneth Sawyer intitulé « La phase du Pacifique » expliquant l'impact de l'expressionnisme abstrait sur la côte ouest des États-Unis. Cet article était suivi d'une conversation enregistrée au magnétophone entre Michel Tapié et quelques artistes et critiques américains vivant à Paris, Julien Alvard, Claire Falkenstein, Sam Francis et James Fitzsimmons⁹⁴. Ce second « article » portait carrément le titre « L'école du Pacifique ». Nous avons déjà fait état à propos de Sam Francis de l'article de Kenneth Sawyer. Il nous faut nous attarder à la conversation de Tapié avec ses collaborateurs parce que les problèmes débattus reflètent sans doute les idées des amis américains de Riopelle. On commence par évoquer l'importance de l'influence orientale sur les peintres de l'Ouest, notamment sur Morris Graves et Mark Tobey, tout en faisant remarquer que cette influence n'est pas absente chez les peintres de New York, notamment Kline, Pollock et Rothko. Tapié croit déceler chez tous ces peintres « une nouvelle conception de l'espace ». Fitzsimmons lui donne raison : « En effet, il y a chez eux quelque chose qui s'oppose à l'espace à trois dimensions d'un monde fini ; on se trouve en présence d'un monde infini et continu exprimé sur une peinture plane. »

92. Christian Zervos, « Jeune peinture & critique. À propos du X^e Salon de mai », *Cahiers d'art*, t. XXIX, 1954, p. 10.

93. F. Stahly, « Pariser Kunstchronik », *Werk*, vol. XLI, juillet 1954, p. 148-149.

94. Curieusement désigné comme M. Fitz Simmons tout au long de cet article. C'est le même James Fitzsimmons, le correspondant parisien de la revue *Art & Architecture*, que nous citons au chapitre précédent à propos de *Younger European Painters*.

Pourtant, il est arrivé à Tobey de garder des attaches figuratives (Falkenstein), d'éliminer la couleur (Sam Francis: «L'espace c'est la couleur»), de garder un contrôle absolu de sa forme: «chaque trait est ressenti» (Falkenstein); «Pollock se jette dans le chaos pendant que Tobey forme sa toile à sa propre image» (Sam Francis). À la question de savoir si «les œuvres de Tobey étaient très connues à San Francisco après la guerre», Claire Falkenstein répond: «Après la guerre, l'influence prépondérante, c'est avant tout celle de Still. Still vient après Charles Howard et bouleverse tout ce qui avait reçu l'enseignement de ce peintre jusque-là. Le formalisme rigide de Charles Howard a été on peut dire balayé par l'influence de Still.»

On le voit, même de Paris, ces jeunes Américains étaient parfaitement au courant des mouvements de l'avant-garde new-yorkaise et, en situant la peinture entre les deux pôles représentés par Pollock et Still, ils résumaient bien les enjeux de la peinture américaine de l'époque.

Binning, Borduas et Riopelle à la Biennale de Venise

Quand l'Italie reprit l'idée des Biennales de Venise, son premier souci fut de faire oublier la Biennale de 1942, qui avait été un événement totalement fasciste. Un nouveau vent de liberté régnait depuis la fin de la guerre. Son nouveau commissaire général, Giovanni Ponti, avait été nommé syndic de Venise par la branche Veneto du Comité national de libération. Son nouveau secrétaire général, l'historien d'art Rodolfo Pallucchini, bien que non spécialiste de l'art du xx^e siècle, était un homme ouvert. C'est lui en particulier qui assigna des thèmes historiques aux premières Biennales d'après-guerre. Son intention était de rendre hommage aux grands courants de l'art moderne, de l'impressionnisme à nos jours. Lawrence Alloway a montré l'importance de cette orientation des Biennales, en rappelant l'état lamentable des études d'art moderne avant 1940. À quelques rares exceptions près, tout ce qui s'écrivait sur l'art contemporain émanait d'amis des artistes ou de marchands bien intentionnés. Il y avait une extraordinaire pénurie de renseignements objectifs sur les artistes et à peu près rien sur ce qui n'était pas français. C'est à cette situation que les organisateurs des Biennales entendaient remédier.

On aurait voulu reprendre les expositions dès 1946, mais il fallait s'occuper d'abord de restaurer les pavillons, qui avaient été occupés durant la guerre par des compagnies de films, et obtenir les crédits d'un gouvernement appauvri par la guerre. On ne put le faire que trois ans

après la fin de la guerre, en 1948, date de la XXIV^e Biennale. Sur la suggestion de l'historien d'art Roberto Longhi, on avait voulu y fêter l'impressionnisme, ce qui explique que les Allemands y présentèrent une collection d'impressionnistes français, peut-être aussi dans un geste de réparation envers la France.

On y présenta aussi les peintres Carrà, de Chirico et Morandi, c'est-à-dire des représentants de la *Pittura metafisica* italienne ; Egon Schiele et Kokoschka, qui étaient négligés alors ; Braque, Chagall, Picasso et Rouault ; Henry Moore et Paul Klee. La Biennale donnait ainsi la possibilité de comparer les contributions des différentes « écoles » et les artistes entre eux. L'art moderne devenait objet d'une histoire de l'art. « L'ancien et le moderne devenaient historiquement continus », dira Alloway.

On retrouve la même orientation à la Biennale de 1950, où le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le groupe du Cavalier bleu et les expressionnistes flamands furent largement représentés⁹⁵.

La Biennale de 1952, consacrée au divisionnisme en France et en Italie, a quelque importance pour le Canada, car c'est la première fois qu'elle « bénéficiait » d'une participation canadienne. Le Canada était représenté à la XXVI^e Biennale de Venise par Goodridge Roberts, David Milne, Emily Carr et Alfred Pellan, dont les toiles furent accrochées dans une pièce du pavillon italien, étant donné que le Canada n'avait pas son propre pavillon à Venise. Le choix des artistes devant représenter le Canada fut dès le départ du ressort de la Galerie nationale, en particulier de Donald W. Buchanan, qui s'était rendu à Paris dès 1950 pour y discuter des conditions d'une participation canadienne. Une page manuscrite conservée dans un dossier de la Galerie nationale du Canada intitulé *Canadian Exhibition/Foreign. 5.4.-B. Biennale (Venice) 1952* donne à penser que les noms de Borduas, Pellan et Roberts avaient d'abord été envisagés, puis ceux de Binning, Cosgrove et Riopelle. Nous ignorons ce qui amena Buchanan à préférer Milne à Borduas, Emily Carr à Cosgrove, et à oublier Binning et Riopelle. On devait se souvenir d'eux cependant à la Biennale suivante.

Le Canada réitéra en effet sa contribution en 1954 à l'occasion de la XXVII^e Biennale de Venise (*XXVII Esposizione Biennale d'Arte di Venezia*), qui se tint du 19 juin au 17 octobre et à laquelle trente et un pays

95. Sur les Biennales de Venise, voir Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 from Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1968, p. 133 et suivantes pour la période qui nous intéresse.

prenaient part (cinq de plus qu'en 1952). Personne ne doutait plus de l'importance d'être représenté à cette grande foire internationale des arts. On discuta même à la Galerie nationale de la nécessité d'y construire un pavillon canadien. C'est une idée à laquelle R. H. Hubbard tenait particulièrement. « [...] le fait qu'on s'accorde pour dire que la peinture canadienne est le projet culturel le plus spécifique de ce pays justifie assez la construction d'un pavillon à Venise⁹⁶ », écrivait-il dans une note au directeur de la Galerie. Il reviendra sur le sujet dans son article de *Canadian Art* sur la participation canadienne à la Biennale, insistant sur le fait que des pays aussi jeunes qu'Israël et le Venezuela y avaient déjà leur pavillon et que l'espace pour s'y installer se faisait de plus en plus rare⁹⁷. La résolution du conseil d'administration de la Galerie nationale du Canada, adoptée au cours de sa réunion des 20 et 21 octobre 1954, reflète la conviction de R. H. Hubbard et peut-être aussi le fait que les États-Unis avaient décidé de construire un pavillon à Venise⁹⁸ :

[...] le gouvernement canadien devrait prendre exemple sur d'autres pays et construire un pavillon, petit mais convenable, pour abriter l'art canadien sur un site donné par les autorités de la Biennale. On pourra défrayer le coût de ce pavillon à même des lires italiennes appartenant au gouvernement canadien, mais bloquées en Italie.

Un autre avantage était de permettre d'informer la critique sur l'état des arts au Canada en distribuant de la documentation gratuite aux visiteurs. Autrement, il fallait se rabattre sur le gros catalogue publié par les organisateurs qui, lui, ne se donnait pas. L'affaire était loin d'être dans le sac, cependant. M^{me} H. A. Dyde d'Edmonton, bien que membre du conseil d'administration, n'était pas favorable à l'idée d'un pavillon à Venise, comme un passage d'une de ses lettres à H. O. McCurry, directeur de la Galerie nationale, le démontre :

Je regrette de ne pas partager l'enthousiasme des autres pour la construction d'un pavillon à Venise. J'ai vaguement le projet de me rendre sur place cet été et de voir l'exposition installée. Ayant déjà vu l'endroit comme une sorte de cirque désert, je sais que j'ai des préjugés. Mais six

96. Memorandum du 1^{er} avril 1954 de R. H. Hubbard à H. O. McCurry. Archives du MBAC, Ottawa.

97. R. H. Hubbard, « Show Window of the Arts the 27th Venice Biennale », *Canadian Art*, automne 1954.

98. Voir Aline B. Saarinen, « For Showing Abroad. Museum of Modern Art Taking Steps to Aid Our Cultural Prestige », *The New York Times*, 4 avril 1954.

mois d'activités tous les deux ans me paraît un investissement bien peu rentable. J'adore passionnément Venise, mais c'est un lieu bien artificiel⁹⁹...

On se rangea à son avis, mais sans trop de conviction¹⁰⁰. La construction d'un pavillon canadien fut remise à plus tard. Il faudra en effet attendre 1957 pour que le Canada ait son pavillon à Venise.

Comme l'indique le communiqué officiel (n° 14), la XXVII^e Biennale voulait rendre hommage au surréalisme et à l'art fantastique :

Le comité international d'experts à la Biennale de Venise, dans le but de poursuivre le travail de documentation commencé en 1948 sur tous les mouvements les plus importants de l'art contemporain, a décidé de mettre l'accent à l'occasion de cette XXVII^e Biennale sur le mouvement surréaliste. Il n'a pas cependant l'intention de présenter une exposition historique mais a décidé plutôt de faire une place importante aux artistes actuels influencés par le surréalisme qui ont occupé une place de choix dans le développement de l'art contemporain¹⁰¹.

En conséquence, la Biennale organisa elle-même des présentations de Jean Arp, Max Ernst et Joan Miró. L'Allemagne mit Paul Klee en valeur. La Norvège, Munch. La Belgique présenta une magnifique exposition *De Jérôme Bosch à Magritte*. La Hollande consacra ses efforts à Karel Appel et à Corneille Guillaume Van Beverloo, dit Corneille. L'Angleterre présentait, avec quelques tableaux de Francis Bacon et de Lucian Freud, et une maquette du sculpteur Reg Butler, une rétrospective du néo-cubiste Ben Nicholson. La France, en plus d'être responsable de la présentation d'une cinquantaine de Courbet, sur lesquels nous reviendrons, avait divisé sa présentation en sections respectivement consacrées, selon le catalogue, à l'art fantastique (Victor Brauner, Carzou, Coutaud, Goerg, Félix Labisse et André Masson), à l'art abstrait (Hans Hartung, Gérard Schneider, Roger Bissière, Maurice Estève, Nicolas de Staël et Maria Helena Vieira da Silva), aux fauves (Van Dongen, Matisse, Derain et Vlaminck) et à des artistes déclarés « en marge des écoles » (André Lhote, André Marchand, Léopold Survage et Gustave Singier). La sculpteure Germaine Richier occupait le centre de la salle. Les États-Unis, dont le

99. M^{me} H. A. Dyde à H. O. McCurry, datée d'Edmonton, le 7 février 1954. Dossier *Canadian Exhibition/Foreign 5.4.-B., Biennale (Venice) 1954*. Archives du MBAC, Ottawa.

100. Voir lettre de H. O. McCurry à H. A. Dyde, 11 février 1954 : « Je crois encore que ce serait une bonne idée d'avoir un pavillon là-bas, et à un coût bien modique pour le Canada. »

101. Communiqué daté du 2 mars 1954.

pavillon venait d'être acquis par le MOMA grâce aux fonds des frères Rockefeller¹⁰², étaient représentés par Ben Shahn et Willem de Kooning d'une part, et par les sculpteurs Gaston Lachaise, Ibram Lassaw et David Smith, d'autre part. C'était la deuxième fois que de Kooning avait des œuvres à Venise. En 1952, il y avait envoyé une série de ses *Noirs et blancs*. Cette fois, c'était la série des *Women* qui avait traversé l'Atlantique. Il va sans dire que l'URSS ne se conforma pas au thème proposé et envoya ses réalistes socialistes habituels.

On le voit, il y avait moyen d'en prendre assez large avec le thème. Il faut dire à la décharge de la France, cependant, qu'elle s'était prévaluée de l'intention des organisateurs de montrer chaque année une grande exposition de l'un des pionniers de l'art moderne pour présenter Courbet. Il semble que le thème du surréalisme ait paru, comme le fera remarquer Hubbard, fournir « un prétexte et une justification pour présenter de l'art abstrait dans presque tous les pavillons ». Même sur le plan international, donc, la vieille confusion entre surréalisme et art abstrait s'avérait rentable.

Que pouvait faire le Canada ? Il ne pouvait être question de se rabattre sur un choix aussi éclectique qu'à la Biennale précédente. Comme la très perspicace M^{me} H. A. Dyde l'avait fait remarquer à H. O. McCurry, le choix de 1952 n'avait pas été trop heureux :

Je pense qu'une exposition particulière d'Emily Carr, de Milne ou de Pellan aurait été formidable, mais leur exposition, tous ensemble, était très mauvaise. Les Européens n'aiment pas les présentations de ce genre. J'imagine que Roberts passa inaperçu, surtout parce qu'il était présenté aux côtés d'Emily Carr. Nous ne le sentons pas parce que nous sommes habitués de les voir accrochés ensemble.

Sensible à cette critique, la Galerie nationale décidait de réduire à trois la participation canadienne : Bertram Charles Binning, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle représenteraient le Canada. En choisissant Borduas et Riopelle, elle pouvait prétendre en plus donner suite aux exigences des organisateurs, Borduas et Riopelle ayant œuvré dans l'orbite du surréalisme. On comprend moins bien son choix de Binning, artiste de Vancouver, pâle disciple des artistes anglais Victor Pasmore et Ben Nicholson. Avait-on eu vent à Ottawa que l'Angleterre serait représentée exclusivement par Nicholson cette année-là ? Cet argument n'est pas très convaincant, tant la comparaison entre le maître et son épigone ne pouvait que nuire à ce dernier. Il est beaucoup plus plausible que, ne

102. Voir Aline B. Saarinen, art. cité.

pouvant se résoudre à une participation exclusivement francophone, on décida de miser sur un nom qui avait été avancé dès 1952.

À la Biennale, Borduas était représenté par les tableaux suivants, indiqués ici dans l'ordre du catalogue : au n° 5, *La cavale infernale*, 1943¹⁰³ ; au n° 6, *Sous le vent de l'île*, 1947¹⁰⁴ ; au n° 7, *Figure aux oiseaux*, 1953¹⁰⁵ ; au n° 8, *Le retour d'anciens signes emprisonnés*, 1953¹⁰⁶. Riopelle, quant à lui, y avait, toujours selon les indications du catalogue, au n° 9, *Huile*, 1952¹⁰⁷ ; au n° 10, *Coups sur coups*, 1953¹⁰⁸ ; au n° 11, *Knight Watch*, 1953¹⁰⁹ ; au n° 12, *Tocsin*, 1953¹¹⁰ et au n° 13, *Tramontane*, 1953¹¹¹. Enfin, Binning exposait *Convoy at rendez-vous*, 1948¹¹² ; *Ghost Ships*, 1948¹¹³ ; *Ships in Classical Calm*, 1948¹¹⁴, et *Reflected Ship*, 1950¹¹⁵.

Il est bien clair que c'est la Galerie nationale du Canada qui était responsable du choix des artistes devant représenter le pays à Venise. Dans le cas de la participation de Borduas, Hubbard avait pris contact avec

103. Déclarée au catalogue de la Biennale appartenir à M. Luc Choquette, pharmacien de Montréal.

104. Faussement datée de 1949 au catalogue, mais faisant déjà partie de la collection du MBAC, Ottawa.

105. Appartenant alors à la Passedoit Gallery, New York, d'après le catalogue de la Biennale.

106. Même provenance que le précédent, toujours d'après la même source.

107. Huile sur toile ; déclarée au catalogue de la Biennale appartenir à l'artiste ; décrite par R. H. Hubbard à Pierre Matisse, dans une lettre du 1^{er} avril 1954, comme « un petit tableau de 1952 qui avait été laissé à la Galerie nationale il y a quelques années par un ami de M. Riopelle » ; c'est probablement la même qu'à l'*Annual* de l'année précédente et l'ami en question est Pierre de Ligny Boudreau. La fiche descriptive des œuvres, datée du 9 avril 1954, lui donne 25 3/4 po x 21 1/4 po.

108. Huile sur toile, 28 3/4 po x 39 1/2 po ; déclarée appartenir à la Art Gallery of Toronto dans le catalogue de la Biennale ; reproduite, planche 56, p. 207 de ce catalogue où elle porte le n° 10.

109. Huile sur toile ; 38 x 76 3/4 po ; déclarée appartenir encore à la Pierre Matisse Gallery, New York au catalogue de la Biennale, mais qui fait maintenant partie de la collection du MBAC, Ottawa.

110. Huile sur toile, 39 1/2 po x 32 po ; déclarée appartenir à la Pierre Matisse Gallery, New York, selon la même source.

111. Huile sur toile, 79 po x 111 po ; déclarée appartenir à la Pierre Matisse Gallery au catalogue de la Biennale ; une lettre de R. H. Hubbard à Pierre Matisse en date du 1^{er} avril 1954 confirme en effet que *Knight Watch*, *Tocsin* et *Tramontane* sont encore à cette date la propriété de la Pierre Matisse Gallery.

112. De la collection Charles S. Band de Toronto.

113. Appartenant à la AGO, Toronto.

114. De la collection du MBAC, Ottawa.

115. Dans la succession de J. S. McLean de Toronto.

Gisèle Passedoit¹¹⁶, propriétaire de la galerie avec laquelle Borduas faisait affaire à New York à ce moment. Deux des tableaux choisis, *Figure aux oiseaux* et *Le retour d'anciens signes emprisonnés*, étaient encore en consignment chez Passedoit. Bien qu'elle n'ait pas été conservée, la réponse de Passedoit fut affirmative et Hubbard mit Borduas au courant de ses transactions, ce qui lui valut une lettre reconnaissante de ce dernier :

Comme vous, sans doute, je souhaite une place toujours plus large et plus glorieuse à l'art du Canada dans ces grandes manifestations internationales. Je suis très flatté d'être à Venise. Et qui sait si même mes petites toiles ne favoriseront pas le succès du groupe. Mais je sais par expérience que pour de telles manifestations, seuls les grands tableaux ont quelques chances de provoquer des réactions heureuses.

Ayant maintenant l'atelier requis, je peux peindre de ces grandes toiles avec un plaisir qui m'était encore inconnu. Si à l'avenir elles peuvent être utiles, naturellement elles sont à votre disposition¹¹⁷.

Hubbard dut se rendre à son argument. Le 18 mai, il l'informait de son intention d'inclure aussi *Sous le vent de l'île*, une toile de grandes dimensions, dans sa présentation¹¹⁸. Borduas répondit aussitôt :

À la suite de votre généreuse réponse du 18 mai, je crains de ne pas avoir assez exprimé ma joie d'être à Venise l'été prochain. La joie et le sentiment d'honneur qui m'échoit.

Je suis aussi convaincu que le choix qui a été fait de mes tableaux est le meilleur dans le cadre de ma production. Je me demande seulement si, pour ces grandes manifestations étrangères, où il semble plus propice de retenir l'attention que d'expliquer, si la subtile relation d'un tableau à l'autre ne passera pas inaperçue ; tout en souhaitant, naturellement, le contraire.

Certes, le Canada n'a encore qu'une petite place dans cette brûlante actualité de l'art dans le monde. Gourmand et ambitieux soyez assuré, que pour ma part, je ferai l'impossible pour que cette place devienne de plus en plus rayonnante.

116. Lettre de R. H. Hubbard à Gisèle Passedoit, datée du 2 avril 1954. Archives du MBAC, Ottawa.

117. Lettre de Borduas à R. H. Hubbard, datée de New York, le 15 mai 1954. MACM, Archives Borduas, dossier 225.

118. Lettre de R. H. Hubbard à Borduas, datée d'Ottawa le 18 mai 1954. MACM, Archives Borduas, dossier 225.

Cher monsieur Hubbard croyez à ma chaude reconnaissance et pardonnez à ma trop grande ardeur¹¹⁹.

Dans le cas de la participation de Riopelle, la collaboration de Pierre Matisse s'avéra essentielle. Dès le 25 janvier 1954, H. O. McCurry annonçait confidentiellement à Pierre Matisse qu'il songeait, entre autres, à Riopelle pour la Biennale de Venise et il ajoutait: «J'apprécieraï beaucoup de savoir si vous pourriez nous prêter quelques Riopelle pour la durée de la Biennale.»

La réponse de Pierre Matisse ne se fit pas attendre. Le 27 janvier 1954, il répondait:

Je suis enchanté d'apprendre que vous avez l'intention d'inclure Riopelle dans la section canadienne de la Biennale de Venise. Si ce plan se réalise, l'artiste devrait être représenté par ses meilleurs travaux et en nombre suffisant pour que le public encaisse totalement l'impact de son art.

McCurry dépêchait bientôt sur les lieux R. H. Hubbard, conservateur en art canadien, et celui-ci visitait l'exposition Riopelle le jour même de sa fermeture: le 30 janvier 1954. Le but de cette visite de dernière minute était évidemment de consulter Pierre Matisse sur les tableaux à envoyer à Venise.

Entre-temps, McCurry avait déjà informé son conseil d'administration du choix de Riopelle (et de Borduas, semble-t-il), comme on peut le déduire par la lettre déjà citée de M^{me} H. A. Dyde à McCurry:

Vous ne pouviez pas avoir de meilleurs exposants que Riopelle et Borduas. Que ferez-vous des Canadiens anglais? Qui pourra se mesurer à eux? Sans vouloir suggérer des noms, il me semble que Shadbolt pourrait être un candidat valable. [...] Pourquoi ne pas imiter les Anglais et n'avoir qu'un seul exposant? [...] Pourrions-nous nous en tenir à Riopelle et Borduas cette fois-ci? Vous auriez alors toute une exposition.

Comment ne pas être d'accord avec M^{me} Dyde après coup? Shadbolt aurait été un bien meilleur choix que Binning, en tout cas beaucoup plus cohérent avec le thème «surréaliste» de la Biennale. On a reconnu depuis longtemps que l'action pédagogique de Shadbolt avait été pour le milieu anglo-canadien semblable à celle de Borduas.

Quoi qu'il en soit, entre-temps, le 5 février, Pierre Matisse partait pour Paris et y visitait Riopelle. Enthousiasmé par sa production récente, il tenta de convaincre Hubbard de faire son choix pour la Biennale dans

119. Lettre de Borduas à R. H. Hubbard, datée de New York, le 23 mai 1954. Dossier *Canadian Exhibition/Foreign 5.4.-B., Biennale (Venice) 1954*. MBAC, Ottawa.

cette production qu'il venait de voir à Paris et dont il avait rapporté des photographies et des impressions. Hubbard ne suivit pas ses conseils et préféra s'en tenir à des tableaux vus chez lui en 1954. Il s'en expliquait dans une lettre datée du 1^{er} avril 1954 :

Nous venons d'avoir une réunion à propos de la Biennale de Venise, et nous avons décidé de manière à peu près ferme d'envoyer cinq peintures de Riopelle et d'autres par deux autres peintres, les Riopelle devant occuper la plus grande place. [...] Autrement dit, nous ne vous dérangerons pas avec les nouveaux Riopelle dont vous nous avez envoyé des diapositives, étant donné que tout le monde est satisfait du choix déjà fait, qui est remarquable en effet.

Les cinq toiles en question retenues pour la Biennale, étaient *Tramontane*, *Knight Watch* et *Tocsin*¹²⁰, plus la petite *Huile* de 1952 et *Coups sur coups*, déjà acquis par l'Art Gallery of Toronto.

Hubbard donnait l'impression à Pierre Matisse que la présence de *Coups sur coups* à la Biennale lui était assurée. En réalité, les négociations entreprises avec le directeur de la galerie de Toronto, Martin Baldwin, étaient encore en cours. Le 15 mars 1954, en effet, l'affaire n'était pas encore conclue, puisqu'une lettre de Martin Baldwin à Hubbard reflétait encore des réticences à prêter la toile.

Franchement, nous hésitons à laisser aller le Riopelle. Nous venons tout juste de l'acquérir et il n'a pas encore été montré au public. Par ailleurs, vous êtes-vous demandé s'il ne serait pas inclus aussi dans la section française ?

Bonne question qu'il fallait toujours se poser à propos de Riopelle. Hubbard ne pouvait laisser cette lettre sans réponse. Aussi, il revint à la charge le 1^{er} avril 1954 :

J'ai bien peur de devoir vous dire que nous n'avons pas choisi *Coups sur coups* de Riopelle rien que pour embêter les gens, mais pour la beauté de l'œuvre. J'espère que vous la laisserez aller à Venise avec les quatre autres œuvres dont une de très grandes dimensions. [...] Nous devons envoyer les tableaux avant le 1^{er} mai et votre tableau ne sera pas de retour avant octobre, à la clôture de l'exposition. C'est une importante occasion, donc s'il vous plaît, laissez-nous avoir ces tableaux¹²¹.

Martin Baldwin finit par se rendre à ces arguments et *Coups sur coups* fut présenté à Venise.

120. Les n^{os} 2, 4 et 8 du catalogue de l'exposition chez Pierre Matisse.

121. Hubbard mentionnait aussi *Ghost Ships* de Binning dans sa lettre.

Riopelle se trouvait donc à occuper à lui seul deux murs de la petite pièce réservée au Canada à Venise, alors que Borduas et Binning se partagent les deux autres.

Un incident passé inaperçu permet de mesurer le poids de la Galerie nationale du Canada dans les décisions concernant la Biennale de Venise. Il semble que l'ambassadeur canadien à Rome, Pierre Dupuy, tenta d'y pousser la candidature d'un certain Pierre Labrecque, sculpteur mont-réalais. On lit en effet ceci dans un « message » du 12 mai 1954 à McCurry :

Pierre Labrecque, sculpteur de Montréal, a exposé récemment à Rome sept sculptures non-figuratives avec beaucoup de succès. On lui recommande de participer à la Biennale de Venise. Veuillez m'aviser des formalités à remplir pour qu'il soit présent dans la section canadienne.

Pierre Labrecque (né à Belœil en 1921 et mort à Montréal en 1960) était l'époux de Nathalie Labrecque, également peintre de Saint-Hilaire, tous deux grands admirateurs de Borduas. André Comeau indique dans son dictionnaire qu'il avait fait un stage d'études avec Borduas et avait exposé avec les automatistes des « bronzes aux mouvements organiques », probablement à *La Place des artistes*. Son exposition romaine n'est pas mentionnée dans le bref résumé de Comeau, ni ses rapports avec l'ambassadeur Dupuy. Pierre Labrecque avait fait des études de droit. Était-ce à ce titre qu'il se trouvait à Rome à ce moment ?

De toute manière, cette intervention de l'ambassadeur canadien dans les affaires de la Galerie nationale créa un moment d'embarras à Ottawa. McCurry fit parvenir sa réponse par télégramme à l'ambassadeur par l'intermédiaire des Affaires étrangères :

Section canadienne Biennale complétée depuis deux mois et approuvée par conseil d'administration stop cargaison maintenant en chemin soigneusement définie pour tenir exactement dans espace placé à la disposition du Canada courtoisie de la Biennale et conforme au thème de surréalisme abstrait annoncé par la Biennale stop regrettons de ne pas pouvoir ajouter si tard nouvelles œuvres stop voulons inclure de la sculpture dans futures Biennales mais tant que pavillon canadien ne sera pas autorisé seulement petit nombre de travaux canadiens peuvent être exposés dans espace dont nous disposons.

Pierre Labrecque ne se découragea pas pour autant. Le 13 juin 1954, dans une lettre envoyée de New York, il informe Hubbard, qui était déjà installé à l'Albergho Bauer de Venise, que sa sculpture était arrivée à Venise et qu'elle était entre les mains de Rodolfo Pallucchini, secrétaire

général de la Biennale! Embarrassé comme bien l'on pense, Hubbard notait sur la lettre de Pierre Labrecque:

Je n'ai aucun pouvoir d'ajouter ou de soustraire à notre présentation à la Biennale. Je laisse ce problème à la discrétion de Pallucchini. Écrire à P[allucchini] à ce propos...

Bien entendu, Pallucchini s'en lava les mains, et laissa toute la responsabilité de l'affaire à Hubbard¹²². Chose certaine, Pierre Labrecque n'exposa pas à la Biennale.

La Biennale était l'occasion d'un concours. Les meilleures œuvres recevaient des mentions. Il y avait des prix. Le Canada avait-il quelque chance d'attirer l'attention? Sans vouloir être trop optimiste, Pierre Matisse entretenait quelques espoirs pour Riopelle, comme il s'en ouvrait à McCurry. Quelque chose d'autre que ses talents picturaux avait frappé chez Riopelle le marchand de tableaux new-yorkais:

Je ne voudrais paraître trop optimiste et prendre mes désirs pour des réalités en pensant que Riopelle devrait obtenir un prix s'il est présenté à Venise. Il a un ami à Venise en la personne de M. J. T. Soby qui sera, comme vous le savez, l'un des membres du jury (M. Soby est le président du comité d'acquisition du Musée d'art moderne et a manifesté beaucoup d'enthousiasme pour *Blizzard sylvestre* offert au Musée). Nous avons aussi M^{me} Peggy Guggenheim qui connaît et apprécie le travail de Riopelle et qui, pour dire vrai, l'a invité à habiter chez elle quand il sera à Venise. Elle pourrait être un excellent appui même si elle n'est pas liée officiellement à la Biennale. Je sais que se retrouveront à Venise plusieurs critiques d'art qui sont très favorables au travail de Jean-Paul.

« Jean-Paul » avait du talent certes, mais il avait aussi de très influentes relations!

Les espoirs de Pierre Matisse ne furent pas exaucés. C'est Max Ernst qui remportera le premier prix de peinture cette année-là. Arp gagnera le premier prix de sculpture et Miró, le premier prix de gravure.

Il nous reste à ajouter un détail à propos de Riopelle. Il semble qu'au moment de la présentation de *Knight Watch* et de *Tocsin* à Venise les transactions d'achat de ces toiles par la Galerie nationale du Canada avec la Pierre Matisse Gallery n'étaient pas encore terminées. Or, selon les règlements nos 36 et 37 de la Biennale, toute toile vendue durant la Biennale entraînait le déboursement d'une commission de quinze pour

122. Lettre du 24 juin 1954.

cent du prix de vente à l'organisation de la Biennale. C'est ce qu'Ettore Gian Ferrari, directeur du bureau des ventes à la Biennale, rappelait à R. H. Hubbard quand il apprit¹²³ que la Galerie nationale du Canada venait d'acquérir ces deux toiles de Riopelle :

Seriez-vous assez aimable de m'informer du prix de vente de chaque tableau et si le paiement sera envoyé directement à l'artiste ou par l'intermédiaire de la Biennale. Dans le premier cas, auriez-vous la bonté de nous envoyer le pourcentage habituel, comme le règlement l'exige¹²⁴.

Hubbard ne s'attendait probablement pas à cela et répondit à Ferrari le 21 juillet 1954 :

[...] l'achat avait déjà été décidé avec une galerie de New York, mais n'avait pas été conclu. C'est la raison qui nous fit hésiter à le mentionner dans le catalogue et à vous donner les prix. Depuis, le paiement a été autorisé et fait directement au marchand...

Ces explications embarrassées n'eurent que peu d'effet sur Ferrari, qui, les 31 juillet et 11 septembre, revint à la charge :

Pour faire preuve de bonne volonté, nous pourrions en arriver à une entente sur le prix de vente et accepter une réduction. Mais c'est tout ce que nous pouvons faire¹²⁵.

Hubbard était dans l'eau chaude. Le 28 septembre 1954, il tentait de se justifier auprès de George Hulme, du *Treasury Board*. Il lui expliquait tout d'abord que la décision d'acquérir *Knight Watch* et *Tocsin* remontait au 21 avril 1954, au cours d'une réunion du conseil d'administration de la Galerie nationale :

On ne savait pas à l'époque, cependant, si nous aurions l'argent étant donné des engagements considérables de crédit dans l'achat d'œuvres anciennes. Aussi aucun avis d'autorisation d'achat ne fut alors envoyé à la Biennale, de manière à ce que l'artiste ne soit pas perdant au cas où ces tableaux seraient acquis.

On le voit, la Galerie nationale du Canada jouait alors sur plusieurs tableaux (sans jeu de mots). Aussi, Hubbard proposait ensuite une façon élégante de s'en sortir :

123. Hubbard avait annoncé par carte postale, datée du 1^{er} juillet 1954, la bonne nouvelle à Pallucchini, qui la transmet à son directeur du bureau des ventes, E. G. Ferrari.

124. Lettre de E. G. Ferrari à R. H. Hubbard, datée de Venise, le 6 juillet 1954.

125. Lettre de E. G. Ferrari à R. H. Hubbard, datée de Venise, le 11 septembre 1954.

Ne perdant pas de vue qu'il est plus que souhaitable de ne pas se mettre les autorités de la Biennale à dos, qui de toute manière nous assure gratuitement un espace dans ses pavillons, et pour éviter des difficultés au retour des tableaux, je suggère que nous offrions de payer à la Biennale les dix pour cent que nous avons économisés à la Pierre Matisse Gallery, soit deux cent vingt-cinq dollars américains.

George Hulme se rendit à la proposition de Hubbard¹²⁶, qui s'empressa d'en faire part à Ferrari, d'autant qu'il lui offrait dix pour cent du prix de vente et non les quinze pour cent stipulés par les règlements¹²⁷. Les toiles de Riopelle purent revenir à Ottawa sans encombre, sembler-il. On ne peut en dire autant de *Sous le vent de l'île* de Borduas, qui subit quelques dommages dans le transport¹²⁸.

Comment la critique réagit-elle à la présentation canadienne? Nous avons relevé dans une étude antérieure que Borduas n'avait été mentionné que dans la revue *Vogue* et dans *Canadian Art*¹²⁹. On ne saurait minimiser l'impact d'une mention dans une grande revue de mode comme *Vogue*. Il n'en reste pas moins que le «Gossip Memo on Canada», dans lequel on insistait sur le réveil culturel et scientifique du Canada et où il était question de la présence de nos artistes à Venise, ne pouvait être que très rapide et quelque peu léger! Ne retenons que ce qui y était écrit sur Riopelle:

Riopelle, qui est né à Montréal il y a trente-deux ans, vit maintenant à Paris, le changement ayant eu des effets sur sa palette, qui est maintenant moins lourde, plus gaie, plus claire, mais aussi forte et intense, avec ses gros empâtements retenant la lumière. Il a été élève de Borduas, qui était le chef d'un groupe d'artistes canadiens connus sous le nom d'automatistes, les premiers vrais artistes rebelles du Canada.

L'article de *Canadian Art*, rédigé par nul autre que R. H. Hubbard, était tout de même plus substantiel. Il s'agit d'un excellent compte rendu de toute la Biennale. Le paragraphe consacré à la présentation canadienne vaut d'être retenu:

126. Mémoire de G. Hulme à H. O. McCurry, daté du 4 octobre 1954.

127. R. H. Hubbard à E. G. Ferrari, daté d'Ottawa, le 14 octobre 1954.

128. Voir *Shipment Record. Inward 176*, daté du 28 septembre 1954.

129. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 491. Les articles en question étaient: anonyme, «Gossip Memo — Three Canadian Painters», *Vogue*, New York, 15 avril 1955 et R. H. Hubbard, «Show Window of the Arts — XXVII^e Venice Biennale», art. cité.

Interprétant largement le thème de la Biennale, le Canada [...] a adapté son exposition à l'espace limité d'une seule pièce dans le pavillon italien. Treize œuvres de seulement trois artistes furent exposées : Jean-Paul Riopelle et son maître Paul-Émile Borduas, représentant le versant « automatique » de la peinture contemporaine et B. C. Binning, le versant plus précis et plus intellectuel. Malgré ses limites, cette présentation n'est pas passée inaperçue — probablement à cause d'elles, car les tableaux avaient tout de même tout l'espace vital nécessaire sur les murs. (Un grand Riopelle occupait presque tout un mur à lui seul¹³⁰). En organisant notre section de cette manière, nous avons profité de l'exemple des Anglais qui, il y a déjà plusieurs années, ont adopté le principe de la présentation simple et efficace d'un ou deux artistes par Biennale, entendu que des artistes différents seront présentés chaque année. Les Français n'ont pas compris cette leçon.

Durant les revues de presse, on entendit un bon nombre de commentaires favorables sur la section canadienne. Parmi les critiques, Denys Sutton du *Daily Telegraph* parla du même souffle de Riopelle et d'autres grands noms de l'art contemporain, ajoutant que Riopelle est l'un des peintres les plus doués d'aujourd'hui. Robert Melville du *Listener* parle aussi de ses tableaux comme des « plus grands et des plus somptueux de toute la Biennale » et dit de lui qu'il a « hérité des maîtres du modernisme une soif insatiable de spontanéité qui donne à la peinture son éclat... » David Sylvester du *Times* et de *Encounter* montra beaucoup d'intérêt pour Borduas qu'il considérait comme particulièrement original. Des tableaux de Riopelle et de Binning sont reproduits au catalogue. Plusieurs artistes dont Max Ernst, Arp et Gino Severini ont commenté chaudement la présentation canadienne¹³¹.

Hubbard avait raison de s'inquiéter de la revue de presse internationale. Il s'est intéressé exclusivement à la presse anglaise et il a su tirer le maximum des quelques lignes qu'on peut en effet y relever sur nos compatriotes. Il est vrai que Denys Sutton¹³² mentionnait le Canadien Riopelle comme « un des artistes abstraits les plus doués », bien qu'on aurait de la peine à considérer le Suisse Cuno Amiet et l'Allemand Schlemme, nommés en effet du même souffle, comme des « grands noms » de l'art moderne ! De Robert Melville¹³³, Hubbard avait soigneusement

130. Il s'agit de l'immense *Tramontane*, qui partageait le mur avec *Tocsin*.

131. R. H. Hubbard, « Show Window of the Arts the 27th Venice Biennale », art. cité, p. 18-19.

132. Denys Sutton, « A Call to Order in Art. Some Pointers at the Venice Biennale », *The Daily Telegraph*, Londres, 19 juin 1954.

133. Robert Melville, « The Venice Biennale », *The Listener*, Londres, 29 juillet 1954.

trié le propos puisque, après avoir dit que Riopelle, comme de Kooning et l'Italien Mattia Moreni, présentait les toiles les plus grandes et les plus somptueuses de la Biennale, Melville ajoutait que ces peintres, qu'il qualifiait d'« impressionnants et troublants », semblaient réduire la peinture « à une décharge d'énergie ». On peut se demander s'il approuvait complètement pareille conception de la peinture. Hubbard, par contre, s'est bien gardé de citer les commentaires imbéciles de Wayland Young comparant la contribution des Brésiliens, des Canadiens et de Vieira da Silva à « de jolis murs de salle de bains¹³⁵ ». Il n'a pas relevé non plus que Riopelle apparaissait dans une liste peu inspirée dressée par le critique réactionnaire Douglas Cooper, du *Burlington Magazine*, qui était spécialement sévère sur l'ensemble de la Biennale de cette année :

N'ayant rien de bien original à dire, ni de sujet traditionnel ni de style international acceptable, la manière soi-disant abstraite fournit de nos jours un alibi commode aux « modernistes » du monde entier : Fruhmann en Autriche, Kahana en Israël, Riopelle au Canada, Ferreira et Bandeira au Brésil, Hartung et Estève en France¹³⁵.

Nous n'avons pas retrouvé les articles de David Sylvester. Ont-ils jamais été publiés¹³⁶ ?

Qu'en est-il de la critique autre qu'anglaise ? On imagine que les mentions de nos peintres n'y furent pas très nombreuses. On ne mentionne Borduas qu'une fois, non sans massacrer son nom. Seul Riopelle fut un peu mieux traité.

Léon Degand, qui pourtant avait préfacé la première exposition des automatistes à Paris et qui s'enthousiasma de la présentation brésilienne n'eut qu'un mot très dur pour Riopelle. « Dans la salle du Canada, on peut se rendre compte du stérile durcissement que suscite, chez Riopelle,

134. Wayland Young, « The Biennale », *The Observer*, Londres, 27 juin 1954.

135. Douglas Cooper, « Reflections on the Venice Biennale », *The Burlington Magazine*, vol. XCVI, octobre 1954, p. 316-322. Notre citation est à la p. 321. Rodolfo Pallucchini, commissaire de l'exposition, répliquera à Douglas Cooper dans un article intitulé « The Venice Biennale », *The Burlington Magazine*, vol. XCVII, mai 1955, p. 85-87, dans lequel ni Riopelle ni Borduas ne sont mentionnés. Le gros de la réplique de Pallucchini consiste à relever les erreurs de Cooper à propos des Courbet de l'exposition.

136. La documentation du MBAC sur la Biennale contient tout de même une lettre de R. H. Hubbard à sa secrétaire, Helen Chisholm, datée du 19 juin 1954, lui demandant d'envoyer à David Sylvester des photos de tableaux de Riopelle et de Borduas, pour illustrer son article.

l'académisme de son propre système¹³⁷. » Max Clarac-Sérou, écrivant pour le *Art Digest*, faisait une mise au point utile à propos de Riopelle.

Des raisons nationales protocolaires ont mis Riopelle et son maître Bordi [*sic*]¹³⁸ au pavillon canadien, même si le premier a vécu et a travaillé à Paris depuis longtemps. Le rapprochement inattendu de leurs travaux confirme l'idée que Riopelle est plus amant de la nature et un continuateur délirant des « fauves » qu'un disciple de Pollock, comme un critique superficiel l'a prétendu¹³⁹.

Riopelle aurait apprécié cette mise au point, son admiration pour Pollock n'ayant jamais été très forte. Par ailleurs, cet auteur semblait réclamer Riopelle pour la France. Dora Vallier abondait dans le même sens. Elle cite la participation canadienne après celles du Guatemala et de l'Inde et avant celle de l'Égypte. Elle n'y a vu que Riopelle, pour lequel elle n'est pas tendre :

Le Canada met en vedette Riopelle, comme pour nous rappeler une fois de plus qu'il est vain aujourd'hui de parler nationalité à propos d'art non-figuratif. La peinture de Riopelle, conçue dans le climat de l'art abstrait parisien, appréciée dit-on à New York, se perpétue égale à elle-même. Dans sa tentative de faire œuvre d'art en tirant parti uniquement de l'état physique de la couleur, Riopelle n'aboutit qu'à des accumulations de touches qui, à force d'uniformité, s'effacent si aisément de l'esprit¹⁴⁰.

La critique avait déjà fait justice de cette idée du matiérisme absolu supposé de Riopelle. On se souvient que, à l'occasion de sa première présentation au Studio Facchetti en 1951, un critique anonyme de *Combat* avait bien montré qu'« il est trop simple de parler du hasard seul des tubes de couleurs pressés sur une toile, devant l'œuvre de Riopelle¹⁴¹ ». S'il y avait hasard ici, il s'agissait d'un hasard contrôlé. Comment expliquer autrement qu'on arrive à distinguer les toiles les unes des autres ? Certaines idées ont la vie dure. Dubuffet, dont les essais matiériologiques seront beaucoup plus poussés, se heurtera aux mêmes incompréhensions.

137. Léon Degand, « Les expositions. La Biennale de Venise », *Art d'aujourd'hui*, tome V, n° 6, 1954, p. 24 (illustré de 9 figures).

138. Cette bourde orthographique en dit long sur la notoriété de Borduas en dehors du Canada.

139. Max Clarac-Sérou, « 27th Venice Biennale », *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 19, 1^{er} août 1954, p. 8.

140. Dora Vallier, « La XXVII^e Biennale de Venise », *Cahiers d'art*, vol. XXIX, n° 1, octobre 1954, p. 109-110.

Mentionnons enfin, pour être complet, que le nom de Riopelle apparaît encore dans un article anonyme de *Art News*: « On entend aussi à Venise des échos aussi dispersés que de l'Allemand Battke, du Canadien français et Parisien Riopelle, de l'Indonésien Kusuma Affandi¹⁴² ».

Individualités d'aujourd'hui

Du 5 au 30 octobre 1954, Riopelle participait à *Individualités d'aujourd'hui*¹⁴³ à la Galerie Rive Droite, qui venait d'ouvrir au milieu de l'année 1954 au 82, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, VIII^e, dans « une très grande salle », juste en face de l'Élysée.

Cette galerie était alors dirigée par Jean Larcade, qui y sera jusqu'en 1962. Larcade a raconté comment l'année précédente il avait tenté de pousser à New York « des peintres parisiens d'envergure moyenne comme Poliakoff, Istrati et quelques petits cubistes comme Metzinger, Herbin mais aussi Chaissac ». Mais, à New York, à ce moment, « il fallait des Matisse, des Léger, des Picasso et rien d'autre » :

À mon retour, je m'étais rendu chez Facchetti parce que tous les journaux américains disaient que Paris était complètement mort, que l'école de Paris et l'abstraction géométrique étaient des choses lamentables et que seuls Mathieu et Riopelle que montrait Facchetti nous sauvaient du désastre¹⁴⁴.

Pour cette exposition, *Individualités d'aujourd'hui*, Larcade avait eu recours aux conseils de Michel Tapié, qui lui avait suggéré d'exposer Appel, François Arnal, Camille Bryen, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Eugène Dodeigne, Gianni Dova, Falkenstein, Ruth Francken, Sam Francis, Gillet, Hans Hartung, Hultberg, Franz Kline, Marcelle Loubchansky, Étienne-Martin, Georges Mathieu, Alfonso Ossorio, Serge Poliakoff, Jackson Pollock, Riopelle, Ronet, Sallès, Iaroslav Serpan,

141. Anonyme, « Riopelle (Studio Facchetti, 17, rue de Lille) », *Combat*, Paris, 11 décembre 1951.

142. Anonyme, « European Speculations: II. Modern Art and Marco Polo », *Art News*, New York, vol. LIII, n° 5, septembre 1954, p. 18-23 et 63-64; illustré, entre autres, par un fragment d'un tableau de 1952 non identifié de Riopelle.

143. C'est ainsi que Georges Mathieu rapporte le titre dans *De la révolte à la renaissance*, ouvr. cité, p. 84, n. 3. Y a-t-il eu une seconde exposition sous ce titre?

144. Xavier Girard, « Jean Larcade, la Galerie Rive Droite », *Art Press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 32-34.

Soulages, Mark Tobey et Wols¹⁴⁵. Un schéma¹⁴⁶ fut publié à cette occasion, traçant des itinéraires des participants à l'exposition. Riopelle se trouvait sur une ligne où se succédaient de haut en bas Hartung, Kline, Soulages, Riopelle, Appel. Du moins, c'est une interprétation possible de ce schéma. Si on y voyait plutôt des frontières que des itinéraires, Kline, Riopelle et Appel se retrouveraient d'un côté, alors que Hartung, Soulages, Gillet et Arnal seraient de l'autre.

Riopelle à la Galerie Rive Droite

Du 10 décembre 1954 au 10 janvier 1955, Riopelle avait une exposition particulière à la Galerie Rive Droite. Une fois de plus, il s'agissait d'une jeune galerie qui venait tout juste d'ouvrir ses portes en juin de la même année et Tapié, qui venait de quitter le Studio Facchetti, se retrouvait dans cette nouvelle galerie, y entraînant ses peintres avec lui¹⁴⁷. Il est vrai que Riopelle avait maintenant une grande réputation et de puissants appuis. Un catalogue illustré de six pages est publié à cette occasion et c'est Georges Duthuit et non Tapié qui en signe la préface :

Ameutons le quartier, pressurons les riches, harcelons l'État, qu'il secoue un peu ses fonds de caisse et se ruine en palais et en nouba, dévalisons les wagons de caviar et les caves de champagne — après tout, nous avons conquis la rive droite —, ouvrons les musées, libérons les sources, les biches, les vestales, le geste auguste de la mère et du législateur, invitons le peuple et les grands, s'il en reste. Quelques-uns se souviennent peut-être des féeries de notre enfance; sinon, les y voilà. Riopelle secoue les feux de sa couleur dans un air qui n'appartient qu'à lui, et l'air tout entier s'embrace et gémit de plaisir, les esprits lumineux accourent de toutes parts, l'ordre accoutumé se renverse, la nuit s'éclaire à l'égal de l'eau de roche, l'abus devient la norme, c'est la paix, c'est le bruit... Ils s'en souviennent maintenant: les trois vertus cardinales!... L'Enfance, la Foi, l'Énergie!

Jean-Paul, Jean-Paul, tous les copains sont là, comme criait la maîtresse de Verlaine en se penchant sur la fosse, le jour qu'on y descendit le

145. Daniel Abadie, *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, 1984 p. 60, ill. *Topologie esthétique* de Michel Tapié: schéma dessiné pour la plaquette de l'exposition *Individualités d'aujourd'hui*, Galerie Rive Droite, octobre 1954.

146. Reproduit dans *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 28 mai au 2 novembre 1981, p. 224.

147. Voir Georges Mathieu, ouvr. cité, p. 76 et n. 2.

poète. Ne te retournes-tu pas comme on retourne un gant, toi aussi, pour te déverser tout entier, dépiauté et saignant, dans ta peinture, donnant à chaque tableau la dernière minute de ta vie? C'est un spectacle effrayant. Mais la jeunesse est sublime, Horace nous l'a appris, et la tienne, qui est de l'âme et de l'intelligence, impérissable. Tu ressuscites aussitôt que parti, en spirales de corpuscules atomiques, en rafales de pâtes fulminantes, en *crescendo* coruscant d'épais débris, épars, entrelacés, une fatalité liée, et les disciples, assoupis près de la tombe, comme à l'ordinaire, n'en peuvent croire leurs yeux : ce terrible et tendre paradis!

Mais quels confrères! Ils arrivent de partout, pour t'applaudir, et surtout de Venise. Ils reconnaissent, eux, qui guide ton pinceau sans retouches ni repentirs, cette beauté invincible et fragile, cette beauté pure dont il est souvent question entre esthéticiens mais qu'on ne rencontre jamais qu'en voyage — et encore, la nature, en y regardant bien... D'un battement de ses vastes ailes, l'ange du Titien transmue l'univers matériel et massif en immensité remplie de lueurs d'argent, de braises, de pierreries... Arrêtons cette énumération; elle est banale et tendancieuse: tes vitrines et tes fastes ne demandent conseil ni aux trésors enfouis de la terre, ni à ses fontaines, ni à ses bourrasques, ni à ses pentes fleuries. Tu crées sans imiter et si, malgré tout, tu imites en créant, tu n'obéis qu'au commandement de la Création, de nécessité, à l'instar de l'hiver et du printemps. Véronèse ferme à demi les yeux. Il se laisse couler, pleinement satisfait dans une avalanche de délices issue d'une bousculade de vasques de roses fanées, de bourses de turquoises, éventrées sur des lits d'amarantes, et l'on entend encore, dans ce fracas exalté, le bruissement des chevelures blondes et des vives toiles à l'orientale, filées par les djinns probablement, puisque ces êtres parfois secourables, familiers du levant, s'en vinrent tourbillonner en sifflant jusque dans ton pays de pins et de glaces. C'est enfin le miracle, si longtemps attendu, des noces universelles. Il est vrai que le Seigneur, ses musiciens et sa noblesse galante ont déguerpi, comme tout à l'heure Vénus et son Adonis, en emportant les lustres, la vaisselle et le mobilier. Un certain vide s'ensuit; avec les non-figuratifs, c'est le prix à payer — mais Tintoret est là, qui nous rassure: il avait annoncé les temps où la lumière serait l'espace comme l'espace est la couleur, pointé son doigt noué par l'âge vers ce mouvement qui, étant forme, se dispense de subir la forme des objets et entraîne seulement, des enfers à l'empyrée, un charroi d'assombrissements et de fulgurations tissé d'une surabondance d'éclats et de nuances. De plus, l'étang s'ébroue et se déplace de ses rives alors que les nymphéas saccagent à l'envi leurs précieux contours. Les nuages, nous n'en parlerons pas, ils s'étirent et se tordent et se ruent en nuées de possédés, ils se fondent et se trompent et s'abandonnent,

légers, légers, insaisissables bien que croulant sous le faix des reflets conjugués du couchant et de l'aube — et il y en a d'autres, d'une astronomie parcellaire très compliquée (mais elle a ses nombres), plus qu'ils n'en peuvent porter... Ce sera comme au soir d'un été, alors qu'il n'y a plus que l'eau, sarclée pendant la journée de l'étincelante confusion des baisers du ciel, et, maintenant, pourpre — modorée et calme, entre le lourd sommeil, au fond de la conque, des forêts sauvages enchevêtrées et le pressentiment de toutes les choses du lendemain qui déjà s'émeuvent... Monet a dû se dire qu'il fallait perdre la tête, pour voir un peu ce qu'il adviendrait, la perdre non pas *d'abord*, en préparant sa palette, mais *jusqu'à la fin*, et que la nature, pourvu qu'on la laisse à sa toilette, se chargerait du reste. Vous réclamez la nature, elle descend, la voici; elle vous entoure et drape vos épaules et, comme le manteau impondérable de feuilles d'or que portaient les souverains incas, elle murmure à votre peau le conte de vos origines royales et chante pour vous accompagner des airs étranges qu'il vous semble cependant avoir depuis toujours entendus.

On ne t'a pas ménagé les conseils, n'est-ce pas, depuis tantôt huit ans que tu tournes comme un fauve à l'étroit dans la cage de Paris; «Et le mariage de la couleur et du dessin, condition essentielle, mon petit, de l'œuvre picturale!... Et le danger des techniques surchargées ou périssables, du trop de feu et d'ombres ou du trop de pudeur et de transparences!... Et l'obligation d'apprendre à voir juste, d'apprendre à former pour déformer, d'apprendre à ne plus rien penser sans lâcher pour autant son livre de comptes, d'apprendre à commencer et à finir; c'est si beau, l'ouvrage bien fait...» Tu n'écoutais pas, tu n'avais pas le temps d'écouter. On a toujours peur, on est toujours pressé quand il s'agit de recommencer, dans la solitude de son cachot vitré, un pareil tour de force: s'affranchir, d'un seul bond hors de soi, de ses passions, qui sont furieuses, par excès d'une passion qui est inspirée. Et ce sont des professeurs qui te morigènent, qui te recommandent l'étude appliquée des choses extérieures et l'emploi raisonné de la toise et du balancier! Pour ne pas tomber, disent-ils. Ne pas tomber dans quoi? L'auriez-vous deviné: dans la monotonie. Ce qui, avec d'autres que toi, aurait pu d'ailleurs arriver. L'important, c'est que tu continues à t'en tirer. Il n'y a qu'à laisser répondre ton œuvre. Elle se développe sur une ligne physique qui va tout au rebours de ce que d'aucuns redoutaient. Des perspectives architecturales s'y creusent, s'y multiplient, en secret diversifiées et d'où émanent, en tout sens, de nouvelles clartés. Alors même que le dragon rouge de l'Apocalypse nous jette sur le pavé la troisième partie des étoiles, l'équilibre se rétablit, formidablement assis et ramassé sur une invisible pierre d'angle, de ces régions remuées et vagues où

naviguent en liberté météores et nébuleuses. Comme il était prédit dans le livre de Job, la Grâce, de la plus haute voûte, noue les liens des Pléiades, dénoue les cordes d'Orion, guide l'Ourse, la Grande Ourse avec ses petits, et impose à cet infini de limbes dispersées, l'empire de la toute limpidité et de l'unité bienheureuse. Le dessin qu'on te reprochait de vouloir totalement ignorer parce qu'il se contentait d'unir par le dessous, en ordonnances d'une dimension insensée, des fragments diaphanes ou aveuglés de matière incandescente, apparaît maintenant à la surface de cette perte d'illuminations, à la fois insistant et fugace et qui luit et se cache comme l'épine dorsale des cétacés de tes mers froides, le temps d'un éclair dardé au ras de l'obscurité des flots où se poursuivent leurs danses. William Blake avait prédit qu'il trouverait la sagesse, celui qui va jusqu'au bout de sa folie. Tu as fini par découvrir, sur les voies du tourment et de la convulsion et pour nous l'offrir en partage, la sérénité absolue. Sans doute, te passes-tu encore de langage articulé. Ainsi des géants de la fable qui, encore muets, n'en avaient pas moins, pour s'exprimer, des blasons et des enseignes. Comme les leurs, Jean-Paul Riopelle, tes signes sont des cérémonies sacrées.

La liste des tableaux exposés n'est pas connue. Roland Giguère fera allusion à cette exposition dans son article de *Phases. Cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques*. Le passage sur Riopelle se lit comme suit :

Entre-temps, soit en 1948, Jean-Paul Riopelle gagne la France, s'agrége à ce que l'on peut appeler l'école de Paris et se situe déjà comme l'un des meilleurs représentants des nouvelles tendances picturales. L'œuvre de Riopelle a suivi une rapide évolution depuis ses premières aquarelles où la couleur était prisonnière des fils noirs d'une toile d'araignée jusqu'à ses grands tableaux récents, exposés à la Galerie Rive Droite, où des feux polaires s'irradient en continu état de cristallisation. Une peinture insatiable qui ronge le tableau, envahit le mur tout entier comme certaines plantes qui n'en finissent plus de croître¹⁴⁸.

À Riopelle donc, la consécration parisienne. La période automatiste était loin.

148. Roland Giguère, art. cité, p. 16.

MONTRÉAL

Fernand Leduc et Pierre Gauvreau

Rodolphe de Repentigny, dont l'information était sans égale, fut le seul à avoir signalé la présence côte à côte de Pierre Gauvreau et de Fernand Leduc à une petite exposition qui se tint pendant l'été au restaurant Lindy's, alors que Borduas présentait ses aquarelles au Lycée Pierre Corneille. Même les biographes de l'un et l'autre peintres n'ont pas attaché d'importance à cette rencontre, pourtant singulière, entre ces deux membres du groupe automatiste qui n'ont jamais eu le dialogue facile :

Si l'on veut un autre exemple [en plus de celui des aquarelles de Borduas] de l'élaboration des formes nouvelles, l'on n'a qu'à visiter l'exposition des huiles et des aquarelles de Fernand Leduc et des aquarelles de Pierre Gauvreau qui sera au restaurant Lindy's pour un mois encore. Les gouaches de Leduc montrent une fascination pour les dimensions de la nature dans l'intensité des mouvements et la force des structures horizontales-verticales. Les objets sont moins sereins que ceux de Borduas, surtout par le son unique qu'ils rendent. Ceci est encore souligné par les contrastes de couleurs d'un même degré de saturation, comme dans certaines gouaches en jaune et bleu ou en vert et rouge. L'artiste, croirait-on, veut en se privant de l'espace que suggéreraient des nuances tendre vers un art qui soit purement plastique. Tout au plus dans certaines œuvres, et plus particulièrement dans ses huiles, retrouve-t-on des plans très distincts, superposés, ou des cellules juxtaposées.

Le paradoxe demeure plus palpable dans les gouaches, qui en sont comme l'énonciation. Les huiles par contre atteignent à une perfection et à une autonomie de forme. La coloration sévère est au service de cette floraison plastique. Du moins ceci est-il vrai pour les trois tableaux exposés chez Lindy's. Mais des œuvres plus récentes de Leduc n'ont plus cette même assurance. L'artiste est lancé dans une nouvelle voie de recherche. L'on peut voir une de ces toiles récentes au Lycée Pierre Corneille en même temps que les aquarelles de Borduas.

Pour qui n'a vu encore que des toiles de Pierre Gauvreau, ses petites aquarelles qu'il montre chez Lindy's sont surprenantes. Ces rêveries nageant comme de vastes organismes dans un milieu palpitant que sont ses toiles font un contraste extrême avec l'écriture ténue de tout un groupe d'aquarelles. Leur beauté est à la fois celle des aquarelles japonaises et des Kandinsky de la période avant 1917. Les plages diffuses

de jaune et de rouge ne suggèrent aucun espace précis. Tout comme dans les lavis orientaux, l'on y trouve un signe de la totalité de la matière, que vient innerver un graphisme d'une amusante légèreté. Il y a de l'humour dans ces aquarelles.

Alors que les précédentes font un emploi important du blanc de la feuille de papier, d'autres petites œuvres sont analogues à des émaux par le caractère métallique de leur surface colorée. Un groupe moins important se rapproche des huiles; l'on y retrouve des objets colorés divers, flottant dans une atmosphère très dense. Une certaine gaucherie est immanente à ces dernières œuvres, qui sont en fait plus anciennes; le peintre ne semble pas y avoir maîtrisé sa matière¹⁴⁹.

Leduc à Radio-Canada

À l'automne 1954, Leduc est engagé comme professeur de dessin au Collège Saint-Denis et au Centre psycho-pédagogique de Montréal. C'est à cette époque qu'il rédige « Art de refus... art d'acceptation », un texte qui est probablement resté inédit, et deux chroniques pour l'émission radio-phonique *La tribune des arts et des lettres*, à Radio-Canada.

Comme l'a suggéré André Beaudet¹⁵⁰, « Art de refus... art d'acceptation » avait probablement été écrit pour la radio, même si finalement il ne fut pas utilisé à cette fin. Comme dans « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », Leduc y faisait le point sur la peinture du Québec des dix dernières années. Il distinguait trois phases: l'automatisme, des gouaches de Borduas à *Refus global*; le surrationalnel, de l'exposition de Borduas de 1949 à 1954; et le cosmique, représenté essentiellement par les œuvres de l'exposition *La matière chante*. Mais il pressentait déjà que l'automatisme donnait des signes de fatigue et qu'on assistait à une réorientation de la peinture:

[...] la vie est ainsi faite qu'au moment où l'on croit la saisir, elle nous échappe; les démarches automatistes, surrationalnelles, puis cosmiques, n'auront pas encore été assimilées [par le public] que déjà des divergences d'ordre fondamental appellent au sein du mouvement initial, une mutation qui s'affirme en conceptions parallèles¹⁵¹.

149. Rodolphe de Repentigny, « Borduas, F. Leduc, Gauvreau », *La Presse*, 19 juin 1954, p. 70.

150. André Beaudet, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 272, n. 296.

151. *Ibid.*, p. 144.

Leduc faisait déjà allusion aux plasticiens, qui, dès le mois de novembre de cette même année, se manifesteraient, pour la première fois à la Librairie Tranquille. La revue *Arts et pensée* venait aussi de leur consacrer un numéro. Et au tout début de 1955, à l'occasion de leur exposition de L'Échouerie, ils devaient lancer leur *Manifeste*. Leduc est donc l'un des premiers à avoir compris l'importance de ce tournant dans la peinture du Québec.

Leduc voyait dans la phase «cosmique» illustrée à *La matière chante* l'aboutissement logique de l'importance grandissante donnée à la matière dans la peinture du Québec depuis les débuts de l'automatisme. De l'automatisme du geste, on était passé au refus de toute intention, de toute préconception, pour atteindre à l'anarchie la plus complète. «Disparition de la forme dans la multiplicité accidentelle», dans la multiplication des accidents picturaux. «Atomisation de la forme: amorphisme.» Mentionnant Pollock tout de suite après, Leduc révèle qu'il avait assimilé la pensée de Georges Mathieu à *Véhémenances confrontées* à ce sujet. On se souvient que, dans le diagramme explicatif conçu par Mathieu pour le catalogue de cette exposition, les noms de Riopelle, Pollock et Wols étaient rapprochés sous le nom d'«amorphiques». Curieusement, dans cette perspective «amorphiste», Pollock devenait un témoin de l'anti-art, au même titre que Duchamp, nommé tout de suite après. On se souvient que Pollock avait été décrit aussi par Pierre Descargues dans *Lettres françaises* comme «l'atomiste de l'art moderne¹⁵²», ce qui n'était pas précisément un compliment sous sa plume. Nul doute que le mot avait gardé quelque chose de sa connotation négative sous celle de Leduc.

Par un jeu de balancier quasi obligatoire en art contemporain, poursuivait Leduc, après cet art du refus de la forme, on assisterait à un art d'acceptation, à un art voué tout entier à la poursuite de «la qualité symbolique de la forme». Faisant écho à une pensée des *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, publiées au Seuil l'année précédente, Leduc définissait cette forme comme «la forme la plus simple chargée du sens objectif du monde». Pour mieux dire, on pourrait citer la phrase de Joyce que Bazaine a mise en exergue à ses *Notes...*: «*The whole world in a nutshell.*» (Le monde entier dans une coquille de noix) Chez ces nouveaux peintres de la forme, on pouvait s'attendre enfin sinon à un refus de la matière picturale, du moins à un amincissement notable de la couche picturale.

152. Pierre Descargues, s.t., *Lettres françaises*, Paris, 20 mars 1952, n° 406.

L'allusion à Bazaine, Manessier, Tal Coat et Soulages que l'on retrouve dans son texte a plus d'importance pour l'évolution de Leduc qu'elle en aura pour les futurs plasticiens, notamment Molinari et Claude Tousignant, pour qui Mondrian et Pollock montrent la voie de manière plus décisive. C'est dire comment le jugement de Leduc sur l'art américain contemporain était marqué par la critique parisienne.

Certes, tout au long de ce texte, Leduc s'efforce de nier que la distinction qu'il propose entre un « art du refus » et « un art d'acceptation » ait la moindre connotation polémique, encore moins politique. « Il ne s'agit pas de "chicane" », écrit-il. On verra comment cet irénisme était fragile quand, quelques mois plus tard à peine, il entrera en conflit avec Borduas précisément sur son interprétation de la place de Pollock dans le développement de la peinture contemporaine.

Le 19 octobre, on n'en était pas encore là. Leduc consacrait sa chronique de Radio-Canada à l'exposition de Borduas chez Agnès Lefort. Certes, son commentaire est enthousiaste mais, quand on l'interprète à la lumière du texte précédent, il ne fait pas de doute que Leduc se voyait contraint de situer la nouvelle peinture de Borduas, fortement marquée par le contact de New York, dans le camp du « refus ». Il invitait son auditeur à suivre le cheminement de Borduas vers la « non-forme et [... la] non-expression » et disait ne pas s'étonner s'il lui arrivait de s'« hérissier devant cet éclaboussement de taches, cet éclatement à l'infini de la forme ». Leduc était très explicite sur la signification que ces options esthétiques pouvaient avoir à ses yeux : « Pour moi, [Borduas] reste fidèle à son instinct de révolte et de refus : refus de l'image, refus de l'objet qui la rappelle, refus de l'intention qui puisse animer la forme, refus de cette forme dans l'éparpillement infini des taches, refus même (à mon sens utopique) de toute trace de présence psychique dans la tache. » Ne resterait après tous ces « refus » que la matière picturale, « cette pâte riche, onctueuse, chatoyante, tourmentée, sensuelle, qui charrie ses rêves et où s'inscrit sa forte personnalité ».

Quand il fait sa deuxième chronique à Radio-Canada, le 16 novembre 1954, le hasard a voulu que la Librairie Tranquille présentât pour la première fois ceux qu'on allait bientôt désigner du nom de « plasticiens » — le mot est déjà prononcé par Leduc —, à savoir Louis Belzile, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jean-Paul Jérôme et Fernand Toupin, qui, sans présenter de la « grande peinture », disait Leduc, représentent « un contrepoids salutaire à la tentation du laisser-aller dans l'automatisme ». Sans parler d'« art d'acceptation » à leur sujet, il ne peut que se réjouir de leur « rigueur envers la forme ». Il croit que Belzile arrivera à résoudre le

conflit entre la matière et la forme sensible dans son tableau, *À Pierrette*. Jauran, quant à lui, devra dépasser le juste milieu qu'il semble avoir atteint dans son tableau bien nommé *Équilibre*. Les formes de *Bon voyage* de Toupin lui ont paru « lâches ». Il les voudrait plus « rigoureuses ». Celles de *Simplification rugueuse* de Jérôme avaient au moins le mérite de chercher à « s'organiser sur un même plan », même si son tableau lui parut le plus « tendancieux » de la série.

Malgré toutes les réserves exprimées, il ne fait pas de doute que ces peintres, « de tendance différente du surréalisme », avaient la sympathie de Leduc, comme sa propre peinture allait bientôt le prouver. En même temps, il est clair que cette prise de position critique marquait la fin de la période automatiste de la peinture de Leduc.

Mousseau au Lycée Pierre Corneille

Du 22 au 31 octobre 1954, Mousseau exposait une série de gouaches et d'encres au Lycée Pierre Corneille, 3619, rue Saint-Denis. Imprimée en noir sur fond bleu nuit, l'invitation se présentait comme un dessin japonais roulé sur un bâtonnet¹⁵³. Les articles de journaux permettent de retrouver quelques titres. Parmi les gouaches, on signalait : *Steppes nordiques*, *Univers stoïque*¹⁵⁴, *La féerie des sens*, *Rituel nègre*, *Éclat de ouate*, *Jardin japonais*, *Styx infranchi*, *Les cuivres*, *La marotte* et, parmi les encres : *Quetzalcoatli*, *Agloolik*, *Soatsaki*, *Yantho*, *Oluksak*, *Ga-oh* et *Tonatiuh*.

Cette exposition fut très couverte par la presse. Rodolphe de Repentigny commença par annoncer dès le 9 octobre « les expositions de Borduas et de Mousseau à l'exposition *Surrationalnels 55* fin d'octobre¹⁵⁵... », ce dernier projet n'ayant jamais eu de suite ? Par ailleurs, un communiqué faisait remarquer que c'était « la première fois depuis plusieurs années que Mousseau, qui a également travaillé les émaux et la photographie, expose ses peintures¹⁵⁶ ». On sait que dans le cas de Mousseau, les « émaux » désignent des tableaux peints à l'émail commercial et les « photographies », des collages.

153. Malheureusement, plusieurs cartons furent perdus dans le courrier, comme on le dit dans anonyme, « Exposition Mousseau ce soir », *La Presse*, 22 octobre 1954.

154. Reproduit dans François Bourgogne, « Méditation sur l'actualité de l'art à Montréal », *L'Autorité*, 30 octobre 1954, p. 6.

155. Rodolphe de Repentigny, « Une saison de vraie peinture », *L'Autorité*, 9 octobre 1954, p. 5.

156. Anonyme, « Exposition Mousseau ce soir », *La Presse*, 22 octobre 1954.

Pour ce qui est de la critique proprement dite, celle de Rodolphe de Repentigny est importante. Non seulement elle donne le ton de ce qui va suivre, mais elle définit admirablement la force de séduction des travaux de Mousseau :

L'exposition Jean-Paul Mousseau — un véritable éblouissement. Une telle appréciation peut sembler manquer de sérénité. C'est une conviction bien assise que quiconque entre parmi ces splendides objets exposés à la galerie-Lycée Corneille réagira avec force. Ou bien on se laissera aller au plaisir de toute cette richesse, ou bien précisément on se récusera devant cet élément, craignant y trouver la facilité. Mais ce serait là être dupe d'une tendance trop répandue à la sévérité envers les impulsions premières. Les gouaches et les encres de Mousseau semblent en effet naître d'une sorte de profonde élation, qui s'exprime à travers une recherche plastique très variée dans ses moyens.

L'intensité de l'expression du peintre Mousseau est, peut-être, d'autant plus grande que depuis plusieurs années il ne peignait guère. L'allure d'explosion de vitalité qu'a son exposition, la richesse des formes, la variété des images, l'assurance du geste de peindre, tout nous confirme que son évolution ne s'en est pas pour autant ralentie.

Parmi les gouaches, on en distingue qui se rattachent à une époque où le peintre devait s'affirmer avec violence : telle est celle intitulée *Steppes nordiques*. À l'opposé de ceci, si l'on ne considère que le tempérament de l'œuvre, se situe *Univers stoïque*, où le peintre semble totalement pris par le développement chimique de son œuvre. Une lente cristallisation s'opère, pour retrouver des rythmes anciens. Par son caractère « spacieux » et sculptural, cette gouache nous ramène à un Mousseau plus ancien, celui qui se plaisait à élaborer des masques fantastiques.

Si donc l'on trouve plusieurs œuvres découlant assez directement du surréalisme, la plupart atteignent par contre un point avancé d'évolution plastique. Alors, elles chantent la libération, le dégagement des contraintes négatives. Le peintre ne jette plus des incantations, il est pris par sa propre incantation. Avec *La féerie des sens*, *Rituel nègre*, *Éclat de ouate* et une couple d'autres, le peintre semble se livrer au pur plaisir de créer un objet de lumière. Il ne s'agit pas là d'un coin de paysage imaginaire, une tranche de cosmos fantastique, mais bien d'un objet autonome, qui ne fait pas appel à notre imagination, mais plutôt à nos sens. Paradoxalement, l'on est porté à dire que de telles œuvres sont plus « abstraites ». L'on veut laisser entendre que pour exister elles n'ont aucun besoin d'être mises en relation avec d'autres objets ou avec des idées. L'on veut laisser entendre qu'elles ont une « personnalité » extrêmement définie.

Les encres de Mousseau sont plus secrètes, plus rares, leur appel est neuf. Quelques-unes, comme *Quetzalcoatl*, sont plus « atmosphériques », nous entraînent dans un espace lourd de vapeurs. D'autres, comme la sombre *Agloolik*, la rubescente *Soatsaki*, évoquent d'étranges mystères supraterrrestres. Ce sont des visions. D'autres encore associent des plans de couleurs diverses, des séries de touches minuscules et serrées en des structures que seul justifie leur intérêt plastique. Là encore on atteint à un haut niveau d'abstraction. Chacune des œuvres mériterait une analyse. Contentons-nous de dire que Mousseau a ici porté un grand coup à tous ceux qui voudraient prétendre ne trouver beau que ce qui répond à certains canons formels.

Détail qui peut intéresser : sur vingt et une gouaches et encres exposées, il y en a eu quinze de vendues le premier jour de l'exposition, dont la plus grande partie à de jeunes collectionneurs. La fructueuse initiative de cette exposition est de Gilles Corbeil¹⁵⁷.

Mousseau avait donc remporté quelque succès financier à cette exposition. La chose parut si inhabituelle qu'un autre commentateur le signala : « Mousseau [...] a vendu quinze des vingt et un tableaux. [...] C'est certes là un record inégalé à Montréal¹⁵⁸ ! » Rétrospectivement, Mousseau dira une année plus tard à un journaliste du *Star* : « J'avais une exposition il y a quelques mois où j'ai vendu dix-neuf des vingt et un tableaux exposés¹⁵⁹. »

La presse anglophone n'est pas restée muette devant les tableaux de Mousseau.

C. G. MacDonald leur consacre l'une de ses « Gallery Notes » :

Jean-Paul Mousseau semble être sorti de l'impasse où viennent buter plusieurs jeunes aventuriers de la peinture non-figurative qui finissent dans la futilité. Depuis que je le regarde travailler, il n'y a pas cessé de progresser.

Sa dernière exposition témoigne d'une évolution continue, au Lycée Pierre Corneille, 3619, Saint-Denis. Il a gagné en maîtrise technique, mais aussi en profondeur de l'émotion et en force, des qualités qui ne vont pas avec le surréalisme — l'étiquette qui semble s'appliquer le mieux aux fantasmagories colorées de Mousseau.

157. Rodolphe de Repentigny, « Jean-Paul Mousseau fait sa rentrée », *La Presse*, 23 octobre 1954, p. 76.

158. Anonyme, « Un peintre qui vend des toiles ! », *Dimanche-Matin*, 24 octobre 1954, illustré d'une photographie de Mousseau et de Gilles Corbeil devant trois tableaux.

159. Anonyme, « Montreal Artist Defends Work », *The Montreal Star*, 9 novembre 1955, p. 3.

Vingt-deux compositions, certaines à la gouache, d'autres à l'encre, sont présentées. L'harmonie domine non seulement dans chaque œuvre mais dans leur ensemble. Elles semblent obéir aux même rythme. Elles sont toutes très décoratives — motifs de couleur vivante qui coule et brille. Mais il y a plus. *Rituel nègre*, une gouache, illustre bien cette force. À première vue, cela fait primitif, avec des stries de blanc et de rouge, cela fait violent, mais le contrôle de la couleur et du dessin s'impose rapidement.

Quetzalcoatl s'allume comme une fournaise, aussi impressionnant que les dominantes vertes de *Yantho*, une encre, sont difficiles à oublier. *Steppes nordiques* et *Oluksak* m'ont aussi beaucoup impressionné. *Jardin japonais* est la gouache plus délicate, aux teintes plus douces¹⁶⁰.

François Bourgogne, quant à lui, revient sur le sujet dans sa chronique de *L'Autorité*:

Borduas, Mousseau, Comtois, Tremblay, Truchon — la galerie Agnès Lefort, Gilles Corbeil au Lycée Pierre Corneille, L'Échouerie, le Musée des beaux-arts, nous présentent ces peintres pleins de vitalité, créateurs d'objets splendides, envoûtants, pleins de risques, tandis que la Galerie Watson, L'Art français, la Galerie Dominion, les magasins Eaton nous invitent à regarder des importations sans la moindre valeur artistique. [...] Ce sera peut-être une répétition, mais il est nécessaire de souligner que la peinture non-figurative à Montréal atteint un niveau de maturité tel que plus personne ne peut se plaindre de n'avoir aucun moyen de distinguer entre la bonne et la mauvaise peinture. Certaines œuvres de Borduas, de Mousseau et de Comtois transcendent tellement la simple audace et montrent une si grande richesse plastique qu'il n'est aucun besoin d'accéder à des conventions pour en apprécier la valeur. Grâce à cela, l'avènement d'un académisme « automatiste » par imitation est rendu impossible, malgré certaines prédictions malveillantes. L'authenticité devient une chose patente pour le public à mesure qu'il abandonne ses critères sclérosants¹⁶¹.

Dans un article principalement consacré au peintre Gustave Vidal, Adrien Robitaille, qui était passé au *Photo-Journal* après avoir été remercié

160. C. G. MacDonald, « Gallery Notes », *The Herald*, 29 octobre 1954. Anonyme (peut-être Robert Ayre?), « Best Show of Week At Lycee Corneille », n.i. (peut-être *The Star*), 30 octobre 1954: « Il a l'impression de s'être tout juste mis à la peinture. Quel splendide départ! »

161. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Méditation sur l'actualité de l'art à Montréal », art. cité, p. 6 (illustré d'une photo noir et blanc d'*Univers stoïque* de Mousseau).

au *Devoir*, avait trois paragraphes sur l'exposition de Mousseau au Lycée Pierre Corneille :

Les dernières œuvres de Jean-Paul Mousseau, exposées au Lycée Corneille, nous semblent en progrès sensible sur ses précédentes. Évidemment, nous en revenons ici à un art non-figuratif, où l'artiste aime se jouer surtout de la couleur. Mousseau paraît en connaître maintenant la plupart des secrets et il ne lui reste plus qu'à essayer aussi à triompher de la ligne...

Son exposition présente treize gouaches et huit encres de couleur. J'aime mieux ses encres, dans l'ensemble ; mais quelques-unes de ses gouaches ont la finesse de trait des aquarelles. À ne regarder que la couleur, il faut lui reconnaître de la profondeur (dans les bleus de *Yantho* et d'*Agloolik* par exemple, ou les rouges de *Quetzalcoatl* et de *Soatsaki* largement encadrés de bruns et de noirs qui les mettent bien en valeur).

Il y a aussi le sens de la distance (*Univers stoïque*) et le mouvement (*Styx infranchi*). Dans telle œuvre (*Éclat de ouate*), il arrive même aux frontières du représentatif. Espérons qu'il les franchira bientôt¹⁶²...

On aura compris que pour Adrien Robitaille un peintre abstrait « progressait » quand il devenait de plus en plus figuratif ! Il n'arrive pas non plus à se débarrasser de la dichotomie ligne/couleur qui ne saurait s'appliquer ici. Enfin, Paul Gladu commenta favorablement l'exposition de Mousseau :

[...] Ce qui frappe beaucoup dans les œuvres de Mousseau, c'est le souffle et la grandeur qui se dégagent de ces tableaux sans sujet.

Il peut arriver que le non-initié soit interloqué devant ces illustrations d'un lieu et d'une vie non familiers. Que penser de ces amas de couleurs bizarres, de ces falaises et de ces cours d'eau fantastiques, de ces ciels inconnus et de ces corps indicibles ?

Justement, il faut penser qu'ils ne sont pas de notre Terre... Il s'agit vraiment de création. Mousseau a le don de donner forme à ses songes, à ses sentiments et aux fantômes d'idées que nous sentons parfois en nous-mêmes mais que nous ne savons saisir au passage...

Chaque tableau définit un état très précis, quant au côté sensible.

Ce qu'on pourrait nommer des paysages, les lieux qu'évoque Mousseau n'ont pas d'arbres ni rien d'analogue à la campagne ordinaire. Cepen-

162. Adrien Robitaille, « Splendeur de la lumière du Midi chez Gustave Vidal », *Photo-Journal*, 6 novembre 1954.

dant, c'est comme si... C'est comme s'il s'agissait d'un décor naturel, parce qu'il existe une très grande unité au sein des atmosphères de Mousseau.

Le tableau intitulé *Yantho* offre d'admirables tons de bleus au-dessus d'une sorte de paysage lunaire. Des semblants de chutes et de troublants profondeurs ajoutent à l'impression de rêverie qui s'en dégage.

Steppes nordiques nous entraîne au fond de quelque rêve. Ce qui s'éteint toujours au réveil, le voici par miracle fixé et offert à la vue.

Le mur flamboie, grâce à *Quetzalcoatl!* Des tons très chauds attirent l'œil, un dessin curieux intrigue l'imagination du spectateur.

Les cuivres constitue une des plus belles œuvres exposées. Il s'y trouve une riche sensibilité, et une opposition délicate entre tons subtils.

L'ensemble offre un registre très étendu, qui va du gai au tragique. Les encres et les gouaches de Mousseau demeurent légères tout en contenant des couleurs d'une grande richesse.

Enfin, et c'est peut-être ce qui importe le plus, l'exécution en est constamment intéressante. Mousseau est un constructeur. Il bâtit avec des plans colorés comme d'autres font avec des phrases. Il s'attaque au monde informe que chacun de nous porte en sa tête. Son pinceau a le don de concrétiser ces ébauches d'univers où notre esprit se complait...

Et c'est la sensation que j'emporte de cette salle aux murs soudainement animés: Je viens de voir un monde d'avant la Création...

C'est en quoi consiste, rigoureusement, les termes de *peinture non-figurative*¹⁶³.

Borduas chez Agnès Lefort

Nous avons fait allusion, à partir des chroniques de Fernand Leduc à Radio-Canada, à l'exposition de Borduas qui eut lieu du 12 au 26 octobre, à la Galerie Agnès Lefort, sous le titre *En route!* Le 7 octobre 1954, Borduas arrivait à Montréal pour préparer l'ouverture de son exposition. Il allait y prolonger son séjour jusqu'au 17 octobre. La veille ou l'avant-veille de son retour à New York (les journaux ne sont pas précis sur la date de l'événement), il avait participé à un déjeuner-causerie donné par

163. Paul Gladu, «Jean-Paul Mousseau a survécu à ses amis», *Le Petit Journal*, 14 novembre 1954 (illustré d'une photo de Mousseau souriant).

le Cercle de la critique, réuni à L'Échouerie. Les propos de Borduas tenus à cette occasion ont été rapportés par Rodolphe de Repentigny¹⁶⁴, qui les présentait ainsi : « M. Borduas, avec la spontanéité commune aux artistes dont la vie se réalise pleinement dans une suite indéfinie de créations, nous a entretenus de peinture, de critique et de public. » Concevant le peintre comme un poète, il souhaitait trouver une critique « prophétique » et, dans le public, une « sensibilité » prête à vibrer à son chant, sans idée préconçue sur ce que devrait être un tableau ou la « beauté » :

Interrogé quant à la critique new-yorkaise, il a répondu que pas plus là qu'ailleurs il n'avait trouvé cette « critique prophétique » qu'il espérait. Selon lui la critique devrait pouvoir révéler à eux-mêmes les peintres, leur indiquer le sens de leurs recherches. Dans son état actuel, tant à Montréal qu'ailleurs, Borduas considère que la critique a une valeur surtout en ce qu'elle établit des relations humaines avec le peintre. Elle lui suscite des contacts vivants.

Était-ce la première fois que l'on se préoccupait dans notre milieu de l'existence d'une critique américaine? Si telle avait été la réponse de Borduas, on comprend que l'on mettra encore un peu de temps à s'en soucier! Ce que la critique « prophétique » que souhaitait Borduas aurait dû pouvoir réussir à faire, c'était d'aider le peintre à coïncider avec l'« actualité vitale ». Cette notion d'« actualité », expliquait de Repentigny, était très importante pour Borduas. « Car il ne conçoit pas que l'homme puisse trouver sa place dans l'univers sans s'actualiser par une création tout à fait libre. » On reconnaît les idées existentialistes chères à de Repentigny. Il ajoutait ensuite, ce qui sonne davantage comme Borduas : « D'ailleurs, Borduas considère aussi que la rupture de l'artiste d'avec les restrictions sur son expression créatrice le rend beaucoup plus sensible aux valeurs de la vie ambiante. »

Quoi qu'il en soit, l'exposition chez Agnès Lefort fit une grande impression. Borduas y présentait dix-sept huiles, toutes de 1954, sauf deux de l'année précédente, et six encres de 1954. La liste des huiles est connue : 1. *Solidification*; 2. *Trophée d'une ancienne victoire*; 3. *L'on a trop chassé*¹⁶⁵; 4. *Cascade d'automne*¹⁶⁶; 5. *Mirage dans la plaine*; 6. *Il était une*

164. Rodolphe de Repentigny, « Incessante évolution de Borduas », *La Presse*, 16 octobre 1954, p. 74.

165. Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts, 1988, catalogue 109, p. 186, pour une reproduction.

166. *Ibid.*, p. 321, figure 13, pour une reproduction.

fois; 7. *Blancs printaniers*; 8. *Fanfaronnade*; 9. *À pied d'œuvre*; 10. *Pâte métallique*; 11. *Les arènes de Lutèce*, 1953¹⁶⁷; 12. *Miroir de givre*; 13. *Frais jardin*¹⁶⁸; 14. *Coups d'ailes à Bonaventure*¹⁶⁹; 15. *Fanfare débordante*; 16. *Neiges rebondissantes*; 17. *Les signes s'envolent*, 1953¹⁷⁰.

Bien qu'elle ait eu de la peine à définir ce qui s'était passé chez Borduas à New York, la critique montréalaise réagit avec enthousiasme à l'exposition de Borduas. Frappé par la transformation subie par la peinture de Borduas depuis son installation à New York, Pierre Gauvreau avouait: « Nous ignorons tout de la peinture d'avant-garde américaine. Malgré la proximité de la métropole américaine, aucune exposition valable n'est venue de New York. » Et il ajoutait: « [...] je ne peux que me désoler de ne pas connaître cette peinture américaine qui a eu sur Borduas une si grande influence; influence au sens de choc, car les moyens d'expression de Borduas lui restent personnels¹⁷¹. » Pierre Gauvreau était modeste en ne parlant que pour lui-même. En réalité, aucun critique montréalais n'était en mesure de définir au juste en quoi avait consisté cette influence. Même Robert Ayre¹⁷², qui intitulait son article « Impact of New York Has Been Good for Paul-Émile Borduas », ne parle que de l'influence de la ville de New York et non de la peinture américaine sur Borduas.

Il est très symptomatique au contraire de voir la critique montréalaise s'en tenir encore aux catégories de « surréel » et de « surrationalnel » pour parler des œuvres new-yorkaises de Borduas, comme c'est le cas de Paul Gladu, qui consacra deux articles à cette exposition. Apparemment, Borduas aurait déclaré (au Cercle de la critique à L'Échouerie?) que sa peinture était faite « sous le signe de l'accident ». Pour Gladu, cela était difficilement compréhensible. Il y revient dans ses deux articles. Voici ce qu'il déclarait dans le premier:

On m'apporte l'image d'un monde personnel. On me dit qu'il existe sous « le signe de l'accident ». Ce serait donc un monde sans lois? En d'autres termes, on refuse à l'esprit le droit d'y voir clair?

167. *Ibid.*, p. 304, figure 3, pour une reproduction.

168. *Ibid.*, catalogue 108, p. 366, pour une reproduction.

169. *Ibid.*, catalogue 113, p. 376, pour une reproduction.

170. *Ibid.*, catalogue 107, p. 364, pour une reproduction.

171. Pierre Gauvreau, « Borduas et le déracinement des peintres canadiens », *Le Journal musical canadien*, novembre 1954, p. 6.

172. Robert Ayre, « Impact of New York Has Been Good for Paul-Émile Borduas », *The Montreal Star*, 16 octobre 1954.

Et quand Borduas prétend donner un sens à l'accident, il dit — ni plus ni moins — qu'il a opéré un tirage au sein du hasard. Ce qui ne peut s'accomplir qu'au détriment de la notion d'accident.

Si l'univers de Borduas est sans lois, il n'est pas viable. S'il en a... où se trouve l'accident¹⁷³ ?

Il reprend essentiellement le même argument dans son deuxième article. La peinture de Borduas n'aurait rien d'« accidentel ». « Comment pourrais-je attribuer au hasard, se demandait-il, [...] ce qui procède évidemment d'un style individuel ? » Au hasard, non, mais pourquoi pas à l'inconscient ? D'autant qu'on arriverait à reconnaître chez Borduas « une certaine tendance, des "tics", une prédilection pour certaines couleurs » ? Gladu n'est pas prêt à nous suivre sur cette voie, lui pour qui « esprit » et « spirituel » sont synonymes de « pensée logique » et de « conscience¹⁷⁴ ».

On le voit, Gladu n'arrivait pas à sortir des faux dilemmes qu'il s'était lui-même créés. Il ressassait encore à propos des toiles de New York des opinions qui s'appliqueraient à une forme assez primitive de l'automatisme. Comme le fit remarquer Rodolphe de Repentigny, « ceux qui sont désorientés par le langage parlé du peintre se laissent tout au plus désorienter par quelques termes chargés et un lyrisme inusité dans les conversations mondaines ». De Repentigny ne saisit pas plus que Gladu ce que cette nouvelle peinture de Borduas devait à New York. Il se contenta de dire que le grand tableau *Pâques*, 1954, illustrant son article mais non présenté chez Agnès Lefort à cause de ses dimensions, « est très lié à l'assimilation de la vie américaine par le peintre¹⁷⁵ ».

Jean-René Ostiguy fait une allusion à la peinture américaine à propos de Borduas, mais c'est pour dire que sa peinture « dépasse nettement celle de Pollock », parce que le geste y est soumis au contrôle de la « raison ». Chez Borduas, « l'esprit veille toujours sur le jeu de l'automatisme¹⁷⁶ ». Pour le reste, son article reprend le *topo* automatiste bien connu, emprunté à Mabilie, des « quatorze siècles » qu'il nous faudra pour explorer le monde intérieur, après les quatorze siècles qu'il nous a fallu pour explorer le monde extérieur.

173. Paul Gladu, « Borduas parmi nous », *Notre temps*, 23 octobre 1954, p. 4.

174. Paul Gladu, « À la Galerie Agnès Lefort. Que dire de Paul-Émile Borduas ? », *Le Petit Journal*, 17 octobre 1954, p. 61.

175. François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Borduas à Montréal », *L'Autorité*, 23 octobre 1954, p. 6.

176. Jean-René Ostiguy, « Borduas, sa peinture, ses idées », *Le Devoir*, 19 octobre 1954.

«Pascal», après avoir dit que Borduas était mieux compris à New York qu'à Montréal, «et c'est probablement vrai quant à la forme», tentait de saisir ce qu'il y avait de nouveau dans cette peinture :

[...] je ne reconnaissais plus Borduas. Un après l'autre défilaient les tableaux, où rien d'impérieux n'arrêtait le désir, si ce n'est parfois d'émouvants coloris, ainsi cette *Cascade d'automne*. Aucune profondeur par les plans, rien où accrocher la conscience, tout à l'extérieur de nos cadres dimensionnels quotidiens, sauf peut-être en les *Neiges rebondissantes*, où s'esquisse un fort mouvement ascendant.

Et partout nous éclatent au visage, sans qu'on ait le temps d'y penser, des explosions de gaieté que la couleur et l'épaisseur de la matière véhiculent plus que la forme. Voilà : revenu d'un exil assez long chez les États-Uniens, Borduas se retrouve fondamentalement gai, serein, on dirait presque satisfait, dans son évolution, de cette évolution même¹⁷⁷.

Cette excellente description de l'effet produit par les tableaux récents de Borduas nous laisse sur notre faim, car elle ne cherche pas à expliquer dans le milieu que Borduas fréquentait alors les «changements» subis par sa peinture.

En réalité, cette influence s'était exercée dans deux directions essentiellement. Tout d'abord, l'espace creusant, qui avait toujours été l'espace propre de la peinture du Borduas automatiste, cédait la place à un espace beaucoup plus resserré, le fond du tableau, loin de donner l'impression d'une récession infinie dans l'espace, bloquant presque aussitôt le regard. Par ailleurs, les objets qui pivotaient ou déviaient dans l'espace comme autant de «parachutes végétaux» ou de «carquois fleuris», sans disparaître tout à fait, donnaient des signes de vouloir «s'envoler», simples «mirages dans la plaine». Bientôt, ils éclateront tout à fait et fusionneront avec le fond, qui aura terminé entre-temps sa migration vers la surface du tableau.

En réalité, ce que l'exposition chez Agnès Lefort révélait, c'était tout ce que la peinture de Borduas avait réussi déjà à assimiler de la peinture américaine : une certaine indifférence au problème de l'espace posé en termes exclusivement euclidiens, comme s'il n'était d'espace qu'en profondeur ; une plus grande importance donnée à la matière picturale

177. Pascal (?), «Borduas, peintre gai», *Le Canada*, 18 octobre 1954, p. 12. Illustré, mais les planches sont mal identifiées. La photo du haut représente Borduas et Agnès Lefort devant *Cascade d'automne* et non devant *Les arènes de Lutèce*, comme l'affirme la légende. La photo du bas représente *Les arènes de Lutèce*, mais inversée.

elle-même, ce que la critique américaine désignait comme la *painterliness*; la tentation de sacrifier l'objet en faveur d'une surface non focalisée, non hiérarchisée, une surface *all over*... Ce dernier point est le plus important, car c'est la *all overness* qui distingue le plus clairement la peinture américaine de son parallèle européen, toujours attaché à la notion de « bonne composition », d'harmonie et donc de hiérarchie entre les éléments. C'est aussi ce qui était le plus neuf dans la peinture américaine vue par Borduas à New York. Le plus neuf, pour lui et pour la jeune peinture abstraite du Québec, qui allait, à la suite de Borduas, finir par le comprendre.

Nous venons de citer Pierre Gauvreau affirmant qu'« aucune exposition valable » n'était encore venue de New York à Montréal, malgré la proximité des deux villes. Ce n'était pas tout à fait exact ou, comme aurait dit Borduas : « Ceci est faux ! » Laurier Lacroix¹⁷⁸ et Dennis Reid¹⁷⁹ ont, l'un et l'autre, signalé l'exposition intitulée *Contemporary Paintings from Great Britain, the United States and France with Sculpture from the United States*, présentée d'abord à la Art Gallery of Toronto, puis au Musée des beaux-arts de Montréal du 7 au 31 janvier 1950¹⁸⁰. Même si toutes les œuvres présentées à Toronto ne le furent pas à Montréal — les sculptures en particulier ne voyagèrent pas —, il n'en reste pas moins que la sélection présentée à Montréal comportait quelques pièces importantes (nous nous en tenons à la section américaine de l'exposition). Jackson Pollock y présentait *Cathedral*, 1948, Gorky, *The Calendars*, 1946-1947, Gottlieb, *Amulets of Phoebus*, 1948, Rothko, *Vessels of Magic*, 1946, et Tomlin, *Tension by Moonlight*, 1948¹⁸¹, toutes des œuvres récentes et représentatives, certainement « valables », pour reprendre le mot de Pierre Gauvreau.

En réalité, le choix des œuvres avait été fait par un comité tout à fait remarquable puisqu'il était présidé par Lloyd Goodrich du Whitney et composé de Dorothy Miller du Musée d'art moderne de New York, de John I. H. Baur du Brooklyn Museum et de Douglas MacAgy, alors directeur de la California School of Fine Arts de San Francisco, où il avait

178. Laurier Lacroix, « Chronologie des événements reliés au mouvement automatiste : 1942-1955 », dans Bernard Teyssède, Fernand Dumont et Laurier Lacroix, *Borduas et les automatistes, Montréal, 1942-1955*, Musée d'art contemporain, Montréal et Grand Palais, Paris, 1971.

179. Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973.

180. Le catalogue de cette exposition est conservé au Musée des beaux-arts de Montréal.

181. Respectivement les n^{os} 116, 76, 77, 120 et 134 du catalogue.

engagé Clyfford Still en 1946. Aussi, ce qu'il faut retenir de la remarque de Pierre Gauvreau, ce n'est pas que New York ne nous avait rien envoyé de valable, c'est que, lorsqu'elle l'avait fait, quatre ans auparavant, personne n'y avait prêté attention. En réalité, il a fallu rien de moins que l'exil new-yorkais de Borduas pour ouvrir les peintres québécois à l'influence de New York. Alors que Riopelle a finalement adopté le discours français sur l'art américain et a laissé croître son sentiment anti-américain avec le temps, l'admiration de Borduas pour l'Amérique et ses peintres est allée en augmentant et, non seulement son exil parisien n'a pas affecté cette attitude, mais il l'a renforcée. On peut se demander si nous ne touchons pas là la raison du peu d'influence de la peinture de Riopelle sur la jeune peinture du Québec, qui s'est donné résolument une expression américaine à la suite de Borduas.

Conclusion

Est-ce Benedetto Croce qui, le premier, proposa de faire une distinction entre chronique et histoire¹? Une chronique ne ferait que décrire les événements un à un sans chercher à les expliquer. Simple récit, ou encore *plain narrative*, par opposition à *significant narrative*, comme le disait le philosophe anglais W. H. Walsh², la chronique se distinguerait essentiellement de l'histoire parce qu'elle s'abstiendrait d'interpréter les événements qu'elle rapporte. Ainsi, on a pu dire que ce n'est qu'en Occident qu'on a pratiqué le genre historique « véritable », la Chine, par exemple, s'étant contentée de faire la chronique des événements de son histoire³. On a dit la même chose des chroniques médiévales, prenant au pied de la lettre, par exemple, les déclarations d'Orderic Vital au ^{xii}^e siècle: « [à] la demande de mes compagnons, j'écris une simple histoire où je relate les faits année par année[...]. Je ne peux pas éclaircir la volonté divine par laquelle tout arrive. Je ne veux pas divulguer les causes des choses⁴. » On trouverait dans notre historiographie ancienne du Canada des exemples analogues: le frère mineur Sagard, qui exagérait sa « simplicité » et prétendait lui aussi ne rapporter que des faits sans chercher à les expliquer et qui défendait les droits de son ordre contre l'empiètement des jésuites et pillait Marc Lescarbot, auteur érudit s'il en fut, sans jamais le mentionner.

1. Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, 1916, traduit sous le titre de *Théorie et histoire de l'historiographie*, Genève, Droz, 1968, chapitre 1.

2. W. H. Walsh, *An Introduction to Philosophy of History*, Londres, Hutchinson, [1951], 1953, p. 31.

3. Entre autres Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964, p. 2.

4. Cité dans Guy Bourdè et Hervé Martin, *Les écoles historiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 48.

Il va sans dire que cette distinction entre chronique et histoire a été contestée sur le plan logique, par Danto⁵ en particulier. Aussi peu élaborée qu'on l'imagine, une chronique — y compris en Chine! — rapporte des événements qui se rattachent entre eux. L'interprétation dont l'Occident croit avoir le monopole est déjà dans la sélection des documents, dans leur mise en séquence chronologique — l'*ante hoc* étant souvent une forme minimale du *propter hoc* — et donc suggérant une explication causale. Où verser, sinon au chapitre de l'interprétation, les leçons morales ou les lectures providentialistes que l'on tirait du récit des événements passés dans les anciennes chroniques?

Certes, le simple fait de relater une série d'événements ne suffit pas à faire une histoire. Raymond Aron, à qui nous empruntons ces réflexions, imagine la suite des propositions suivantes:

- 1) Il y a eu en 1967 une guerre entre Israël et les pays arabes;
- 2) Le professeur Samuelson a obtenu le prix Nobel d'économie politique en 1970;
- 3) M. Henry Kissinger s'est rendu à Beijing en 1971 et en 1973.

Toutes ces propositions sont vraies, mais leur mise en série — même chronologique, comme ici — ne produit pas de véritable connaissance historique, parce que les événements rapportés ne présentent aucun lien entre eux. C'est le défaut des chronologies peu sélectives qu'on nous présente parfois comme des résumés historiques. Déjà, quand on tente d'y sérier les événements et de les présenter en colonnes, des coïncidences, parfois de véritables correspondances apparaissent. Un récit historique peut alors naître.

Si l'on avance au contraire que, le 22 mai 1967, le président Nasser, en fermant le golfe d'Akaba aux bateaux israéliens puis en massant ses troupes dans le désert du Sinaï, confirmait ses intentions belligérantes, que le 5 juin suivant, quatre cent seize avions égyptiens furent détruits au sol par l'aviation israélienne et que, six jours après, Israël avait conquis le Sinaï, la ligne de cessez-le-feu passant le long du canal de Suez, on a, sous forme bien schématique et bien élémentaire il est vrai, les éléments d'un récit historique véritable, parce que toutes ces propositions se rattachent les unes aux autres et que les événements qu'elles rapportent présentent des liens de causalité. Comme dit Aron, « une connexion entre les événements est nécessaire pour qu'il y ait ce minimum qui

5. A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965, p. 112-142.

rend un récit signifiant⁶ », autrement dit, qui puisse en faire un *significant narrative*.

On pourrait imaginer par contre des cas où l'état de la documentation serait si lacunaire que l'historien n'arriverait pas à reconstituer une suite cohérente d'événements même avec une série de propositions vraies. Walsh⁷ donnait l'exemple de l'histoire de la peinture grecque. Il est vrai que par Philostrate, Vitruve, Pline et quelques autres nous connaissons des noms de peintres grecs, à commencer par Zeuxis et Parrhasios. Mais on chercherait en vain dans les restes archéologiques la *xenia* de grappes de raisins de Zeuxis qui avait trompé jusqu'aux oiseaux⁸. Si le récit de la compétition entre Zeuxis et Parrhasios a pu pendant des siècles alimenter la réflexion des philosophes sur le réalisme pictural, les limites du trompe-l'œil, la condamnation de l'illusionnisme chez Platon, etc., il n'a pas été très utile à la reconstitution de l'histoire de la peinture en Grèce. Nous ajouterions à celui-ci d'autres récits du même genre, nous serions encore bien loin du compte ; rien, en tout cas, qui n'approcherait même de loin la documentation dont on dispose pour écrire, par exemple, l'histoire de la peinture au XIX^e siècle en France.

Analogiquement, et sans trop presser le sens de cette distinction, qui, répétons-le, n'est pas complètement défendable sur le plan logique, on pourrait dire que celui qui fait l'histoire d'un mouvement artistique (mais cela se vérifierait sans doute de l'histoire de n'importe quel mouvement, politique, idéologique, religieux ou autre) a à lutter constamment avec une histoire qui menace de devenir une chronique. Sa première tâche est de retracer la voie des adhésions au mouvement chez chacun des individus qui s'y identifient. Il peut procéder à rebours : prendre la liste des signataires de *Refus global* et remonter à partir de 1948 les sentiers qui ont amené chacun d'eux à signer ce manifeste. N'est-ce pas une méthode trop facile, quasi téléologique, comme si le destin des signataires se trouvait déjà tout entier contenu dans ce seul geste ? La perspective n'est-elle pas différente si, en tentant de comprendre les conséquences de cette signature, on tient compte aussi du dilemme de ceux qui auraient pu signer le manifeste et ne l'ont pas fait ? C'est ce qui rend si intéressants les cas de Charles Daudelin, d'André Jasmin, de Guy Viau et de quelques autres qui

6. Raymond Aron, *Leçons sur l'histoire. Cours du Collège de France*, Paris, Éditions de Fallois, 1989, p. 149.

7. W. H. Walsh, *ouvr. cité*, p. 32-34.

8. *Histoire naturelle*, XXXV, 65.

ne signèrent pas le manifeste. Pour un temps, leur situation fut tout à fait semblable à celle des jeunes qui s'identifient totalement au groupe. On ne peut guère distinguer au début leur trajectoire de celles de leurs confrères de l'École du meuble. Comme eux, ils sont élèves de Borduas. Comme eux, ils pratiquent une forme d'art, surtout Daudelin, qui est reconnue aussitôt par la critique comme avant-gardiste et de qualité. Mais ni Daudelin ni Jasmin n'ont adhéré au courant automatiste et n'ont été attirés par le surréalisme. Daudelin a développé sa peinture et sa sculpture dans l'orbite du cubisme, se sentant plus près de Fernand Léger, de Lipchitz ou de Laurens que de Breton. Jasmin est resté longtemps un peintre figuratif. Guy Viau est un cas à part : ses convictions religieuses l'ont empêché de signer le manifeste mais, contrairement à Robert Élie, par exemple, qui partageait les mêmes convictions, il n'a jamais senti le besoin de « réfuter » le *Refus global*, ou plutôt, pour être plus fidèle à l'intention d'Élie, d'en marquer les limites du point de vue chrétien dans une perspective de « dépassement ». Viau est toujours resté fidèle à Borduas et a su maintenir des amitiés dans le groupe, notamment avec Fernand Leduc. Gabriel Filion et Yves Lasnier refusèrent aussi de suivre Borduas jusqu'au bout, mais pour des raisons différentes de celles de Viau. On ne peut pas soupçonner Lasnier d'avoir été arrêté par des scrupules religieux. Il est vrai que sa famille avait fait fortune « dans la chandelle », comme il disait. Certes, cette seule considération l'avait fait hésiter à signer le manifeste. On imagine le scandale : le fils du plus grand fournisseur de cierges de toutes les églises du Québec signe un manifeste qui dénonce l'Église catholique comme une entreprise d'obscurantisme et d'oppression des consciences ! Pour sa famille, signer le manifeste aurait entraîné la ruine. Mais ces considérations qui l'honorent n'en faisaient pas pour autant un dévot. Nous l'avons vu, il se disait « athée pratiquant ». S'il avait, en plus de ces considérations familiales, des raisons de ne pas signer le manifeste, elles n'avaient rien à voir avec la religion. Apparemment, il ne s'entendait pas avec Borduas sur sa conception de l'amour et s'en faisait, comme nous l'avons vu, une idée plus conforme à celle de Breton.

Les raisons de Filion semblent avoir été plus subjectives. Conflit de personnalités ? Impossibilité de dialogue avec Borduas ? Même Hertel y perdit son latin et n'arriva pas à les réconcilier.

Enfin, le cas de Roger Fauteux montre qu'il ne suffisait pas d'exposer avec les automatistes pour s'identifier complètement à leur mouvement. Fauteux représente en effet ce cas paradoxal de quelqu'un qui a participé

aux trois grandes expositions automatistes, mais qui ne semble pas avoir pris cette participation très au sérieux. C'est du moins l'impression qu'en avait gardée Borduas. Quand vint le temps de signer *Refus global*, il s'abstint. Claude Gauvreau a révélé que, personnellement, Fauteux n'approuvait pas les dangereuses incursions automatistes hors des sentiers battus de la « morale orthodoxe ». « Il aimait le "bien" et le "beau" », ajoutait-il. C'est plutôt par antiphrase qu'il était allé chercher son inspiration dans la pornographie, comme pour en inspirer le dégoût.

On pourrait dire qu'à l'inverse les femmes qui signèrent *Refus global*, non sans qu'on leur fit quelques misères, Madeleine Arbour, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron, Thérèse Leduc, Louise Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan, qui n'eurent pas comme Roger Fauteux le privilège d'exposer avec les automatistes, furent plus identifiées au mouvement que lui. Le manifeste et ses idées restent au cœur du mouvement automatiste.

Mais, dès que l'on commence à prendre en considération le cheminement des hésitants, des opposants et des non-adhérents, le cercle s'élargit, les routes partent de plus loin ou de directions disparates. Ce que nous serions tenté d'appeler « l'effet de chronique » se fait sentir, celui d'une histoire *signifiante* diminue. Pourtant, c'est un risque qu'il faut courir, car comment donner sa véritable dimension aux gestes des adhérents? Comment faire comprendre le courage de leur démarche et de leur détermination s'ils ne sont pas mis en rapport avec les hésitations et les craintes des autres?

Un problème analogue se pose à l'autre bout de la chaîne, quand il s'agit d'expliquer non plus les voies d'adhésion au mouvement, mais celles qui mènent certains à s'en séparer. Il arrive un moment où les individus qui ont adhéré au groupe sentent le besoin de s'affirmer comme distincts, tentent sinon de nier leurs liens passés avec lui, du moins de marquer, à tort ou à raison, en quoi leur pratique actuelle les en détache. Il doit bien y avoir un moment où l'histoire de la fin d'un mouvement coïncide avec la description parallèle des carrières subséquentes de ses membres. Il n'est pas forcé qu'à partir d'un certain point ces carrières aient beaucoup de liens entre elles. L'histoire d'un mouvement artistique s'arrête donc quand les événements rapportés cessent d'avoir des liens les uns avec les autres, quand ces événements ne font plus de sens qu'à

9. Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Œuvres de Claude Gauvreau », 1993, p. 398.

l'intérieur de la trajectoire des individus mais que ces trajectoires ne se recoupent plus.

Encore faut-il voir comment dans le concret s'opère cette espèce d'effilochement du tissu que représente un mouvement artistique. On peut par exemple faire remonter à sa participation à *Véhémences confrontées* la rupture définitive de Riopelle avec l'automatisme. Il fait alors en effet des déclarations non équivoques sur les limites du mouvement et se réclame d'une philosophie du «hasard total» qui lui fera du tort auprès des critiques parisiens.

En réalité, le détachement de Riopelle de l'automatisme passe par son détachement du surréalisme de Breton. Ses admirations successives — Artaud, Beckett, le Giacometti de l'après-guerre, Georges Bataille, sans parler de ses fréquentations des peintres américains à Paris —, avec toutes ces rencontres qu'il a tendance à présenter comme le pur fruit du hasard et comme absolument fortuites vont toutes dans le même sens. Toutes l'ont éloigné du surréalisme de Breton et rapproché de ce versant plus sombre du mouvement, analysé récemment par Hal Foster, et où on retrouverait les instantanés de Man Ray, l'œil coupé au rasoir dans *Le chien andalou* de Buñuel, *La femme 100 têtes* de Max Ernst, les poupées pédophiles de Bellmer, les éloges du «gros orteil», l'«histoire de l'œil», le «bleu du ciel» de Georges Bataille, une réinterprétation de Sade dans le sens de la perversion et non comme la simple réclamation du droit au plaisir et à la liberté. Qu'on nous comprenne bien : nous ne suggérons pas que Riopelle ait été le moindrement influencé dans sa peinture par cette dimension du surréalisme. Nous croyons que c'est en gravitant dans ce cercle des «ennemis» de Breton qu'il s'est finalement profondément détaché du surréalisme et, par voie de conséquence, de Borduas et de l'automatisme québécois.

Dans le cas de Leduc, le détachement s'est fait par une tout autre voie. On pourrait arguer que la peinture de Riopelle, avant son retour tardif au figuratif, n'avait pas changé profondément d'aspect au moment où ses idées l'entraînaient loin du surréalisme. Il n'en fut pas de même pour Leduc. Il est clair qu'il s'est détaché idéologiquement de l'automatisme dès le moment où il est entré dans la mouvance de la pensée d'Abellio — donc au lendemain de *Refus global* — et d'une pensée fascinée par l'ordre, par la «hiérarchie» plutôt que par l'anarchie, comme celle de Borduas. Qu'on prenne ensuite en considération sa rencontre avec Jean Bazaine, qui prêchait une sorte de retour à la nature, et on obtient un tout autre profil que celui de Riopelle. L'évolution ultime de Leduc vers une forme

de néo-plasticisme démontre que tant sur le plan des idées que dans sa manière picturale, Leduc a cherché une cohérence qui n'avait pas inquiété Riopelle outre mesure.

Pierre Gauvreau aime à dire qu'il est le seul qui n'ait jamais rompu avec l'automatisme de sa jeunesse à la fois dans ses idées et dans sa peinture. Mais, nous l'avons vu, son identification au groupe a connu des hauts et des bas, le bas de la courbe ayant été atteint à l'occasion de l'épisode des Rebelles. Il est vrai par contre que sa peinture est restée fidèle à l'automatisme, comme une exposition de ses œuvres récentes à la Maison des arts de la Ville de Laval le démontrait il y a peu de temps. Que dire du reste de sa carrière d'annonceur de radio, d'écrivain, de metteur en scène, de réalisateur de télévision? Comment cela le rattache-t-il encore à l'automatisme?

Au sein du groupe automatiste, ceux qui avaient senti le plus fortement le danger de cette volonté de faire carrière individuelle pour la cohésion du groupe étaient Marcel Barbeau et Claude Gauvreau. La correspondance du premier avec Borduas, nous l'avons vu, le révélait très conscient du phénomène, nous allions dire de sa fatalité, à laquelle il se résigna d'ailleurs. Claude Gauvreau l'avait aussi ressenti mais avec douleur, voire avec détresse. En empruntant à Pierre Mabilie la notion ésotérique d'«égrégoire», cette sorte d'entité sociale à la Durkheim qui est plus que la somme de ses membres, rêvait-il d'en assurer la survie au-delà de la dispersion de ses membres? L'automatisme, un égrégoire aussi impérissable dans les annales de l'Histoire (avec un grand H) que les anges ainsi appelés par les hermétistes au ciel de Byzance! Ici-bas, sur le plancher des vaches, chacun va son chemin. Riopelle mène en France une vie de grand seigneur. L'austère Leduc vit aussi là-bas, mais dans un tout autre style. Barbeau est tenté par les États-Unis. Mousseau travaille avec des architectes. Sullivan devient sculpteur. Ferron, maître verrier. Fauteux reste mystérieux. Une fois de plus, l'«effet chronique» se fait sentir. Les trajectoires ne se recoupent plus. Ou, si elles le font, c'est à la faveur d'une rétrospective de musée ou d'un livre. Cela dure le temps d'un «party» de retrouvailles chez Bruno Cormier puis chacun retourne à sa chienne de vie.

Le cercle brûlant où le mouvement a pris conscience de lui-même, y compris sous la pression des perceptions extérieures, à laquelle, on l'a vu, nous avons attaché beaucoup d'importance, a d'abord des contours imprécis, vacillants comme la lumière d'une chandelle, puis, comme sous l'effet de la convergence des rayons sous une forte loupe, ceux-ci se

définissent chronologiquement. Il y a bien un moment en effet où les membres d'un groupe partagent tous les mêmes idées et, dans le cas qui nous occupe, pratiquent une forme d'art identifiable et spécifique. Ce moment peut varier selon les individus. Certains en sont pour ainsi dire les pionniers et participent à la définition de ses valeurs, comme ce fut le cas de Pierre Gauvreau, de Fernand Leduc, de Riopelle et de Claude Gauvreau à la suite de Borduas. D'autres se joignent plus tard au groupe, quand il est déjà formé, comme ce fut le cas de Mousseau, de Barbeau, de Ferron, dans cet ordre. Il n'en reste pas moins qu'il arrive un temps qui est comme le cœur de son histoire. Or, il s'est trouvé que nos deux plus longs chapitres, consacrés aux années 1947 et 1948, correspondent au centre dont nous parlons. Leur longueur même, reflet de la densité des échanges et des discussions à la fois à Montréal et à Paris, suffirait à le démontrer. On s'étonne par contre que ce bon temps ait été si court. Brisé par la perte de son emploi à l'École du meuble, bientôt souffrant d'ulcères d'estomac, subissant une intervention chirurgicale, Borduas n'a plus la même énergie au lendemain de *Refus global*. Dans le même temps, Leduc à Paris est déjà fasciné par les propos gnostiques d'Abellio. Riopelle se détache de Breton bientôt après. De Perron, on n'entend guère parler après la publication du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. Certes, les «jeunes», Mousseau et Claude Gauvreau en tête, relancent le mouvement après *Refus global*, même s'ils ont peine à y maintenir Barbeau, mais ils lui impriment des préoccupations sociales et esthétiques qui ne sont déjà plus celles des «grands frères» ni de Borduas. L'«anarchie resplendissante» risque de céder le pas à l'action politique, cette bête noire de Borduas, qui tente de les ramener dans la voie avec *Communication intime à mes chers amis*. Dans le même temps, Mousseau se lasse de la peinture.

Nul doute que, picturalement et idéologiquement, Mousseau a voulu adhérer pleinement à l'automatisme. Pourtant, ses origines populaires, la misère qu'il avait connue dans son enfance, voire les injustices subies par les membres de sa classe à l'époque de la crise économique et du secours direct, le conduisaient logiquement vers une forme de socialisme, voire de communisme. Il ne s'était pas du tout senti hors contexte à Prague dans une grande manifestation de solidarité des jeunesses de gauche ou en participant en Yougoslavie à l'effort de reconstruction d'un pays communiste après la guerre. C'est plutôt avec la bourgeoisie et l'esprit bourgeois et non avec le communisme que Mousseau aurait voulu voir s'établir un «règlement final des comptes». Sur le plan proprement artistique, il était attiré par le travail de décoration et souvent le groupe fit appel à ses

talents en ce domaine. Il fit des costumes pour les danseuses, notamment pour Françoise Sullivan, des décors de théâtre, des masques, des affiches. Il fut la plupart du temps responsable des accrochages des expositions automatistes. Du moins les accrochages les plus originaux, chez Muriel Guilbault pour son exposition conjointe avec Riopelle, pour l'exposition des Rebelles et *La Place des artistes*. Or qu'est-ce qui est moins « spontané » que le travail de décorateur, qui doit, de nécessité, planifier son action, prévoir les difficultés, tenir compte des contraintes de lieu, de budget et de temps ? Le reste de la carrière de Mousseau ne fera que confirmer cette orientation première. Il collaborera avec des architectes, reniera même l'appellation de peintre ou d'artiste pour se déclarer « ingénieur en couleurs ». Même sa peinture évoluera un peu comme celle de Leduc, sans les préoccupations symboliques cependant, vers une forme de plasticisme. On aurait pu parler dans son cas d'un automatiste réfractaire, même récalcitrant, n'eût été sa dévotion à Borduas et au mouvement — dont, cela est peu connu, il permit l'histoire en conservant tant d'archives et de documents. Au fond, Mousseau est passé par l'automatisme sans renier ses aspirations profondes. Né en Allemagne, il aurait été heureux au Bauhaus. Né en Russie, il aurait adhéré au constructivisme agressif de Tatlin, de Lissitzky ou de Rodchenko. À Montréal, la soif de justice qui l'animait avait trouvé à s'exprimer dans *Refus global*. Le genre d'intervention artistique dont il rêvait dans le contexte urbain, bien plus près des idées défendues à Montréal par Fernand Léger que par Borduas, disciple de Breton, ne trouva pas d'opposition théorique dans le groupe automatiste. Les réticences de Pierre Gauvreau exprimées à propos de la prétendue misère plastique de sa peinture vinrent, nous semble-t-il, beaucoup plus de la difficulté à percevoir à l'époque la direction vers laquelle elle allait que d'une véritable appréciation de sa qualité. Mousseau ne se dirigeait pas en effet vers une synthèse personnelle analogue à celle de Gauvreau lui-même, de Leduc ou de Riopelle, mais plutôt vers une analyse des moyens de la peinture abstraite, vers leur distinction et bientôt vers leur dissociation comme autant d'éléments d'un langage, celui-là même qu'il utilisera ensuite, avec la collaboration de Claude Vermette, dans son œuvre de décorateur.

Nous décelons un problème analogue à propos de l'intégration de l'œuvre photographique de Maurice Perron à l'automatisme. Perron, qui signa *Refus global*, qui en fut aussi l'éditeur officiel, n'était pas prévenu contre les idées automatistes. Pour des raisons évidentes, il devint solidaire des « grands frères » du groupe. Il pouvait partager avec eux certaines

inquiétudes sur le « paternalisme » de Borduas, sur la nécessité de dissocier la cause de la défense des idées du manifeste de celle du renvoi de Borduas de l'École du meuble, mais comment cela aurait-il pu le mettre à part du mouvement général? Ce genre de prise de position n'avait pas écarté les autres « grands frères », Riopelle et Pierre Gauvreau, du mouvement automatiste. Aussi bien, ce n'est pas cela qui fit difficulté dans son cas, mais plutôt l'art photographique qu'il pratiquait. On eut tendance à le confiner à un rôle de documentaliste et à n'attacher aucune importance à l'aspect proprement artistique de son œuvre. Il photographia les principales manifestations automatistes. Grâce à lui, nous possédons des documents irremplaçables sur les plus importantes activités du groupe. Ses photos, qui illustrèrent *Refus global*, ne furent jamais montrées dans une exposition automatiste. On pouvait bien faire une place aux photomontages de Mousseau, mais pas aux créations de Perron.

On pourrait penser que, a priori, la photographie est l'art le plus automatique qui soit, puisqu'il suffit d'un déclic pour obtenir une image. Mais on l'a vu, le groupe fut toujours attentif à repousser une interprétation trop mécaniste de l'automatisme. On s'opposait radicalement à l'idée qu'il puisse y entrer quoi que ce soit qui fasse penser à l'automate. Au contraire, ce qui était automatique dans l'automatisme s'apparentait plutôt aux mouvements spontanés de la vie, et n'avait rien à voir avec la machine.

Cela n'est-il pas étrange quand on songe à l'importance de la photographie pour les surréalistes? Que seraient les livres de Breton sans les photographies de Brassai ou de Man Ray? Peut-on dissocier du souvenir de la lecture de *Nadja* ou de *L'amour fou* l'image de la tour Saint-Jacques engoncée dans ses échafaudages, ou de Jacqueline Lamba nageant nue dans son aquarium? À bien y penser, Breton utilise toujours la photographie pour donner du poids documentaire à ses récits: voici « les petites rues du quartier des Halles » dont il est question « à la page 68 de mon livre ». Voici la « statue » de Giacometti « au progrès » de laquelle « je n'avais cessé de m'intéresser ». De ce point de vue, les photos de Dora Maar, de Man Ray, de Brassai qui illustrent ses livres ne le font pas d'une manière très différente que celles de Maurice Perron dans *Refus global*. C'est son statut proprement esthétique qui fait difficulté en surréalisme. Il n'est pas souhaité. Il est même vu comme l'obstacle principal à son inclusion dans une manifestation surréaliste. Comme révélatrice de surréalité, par contre, la photographie n'a pas son pareil. Son caractère indicel donne une force incroyable à l'idée que tout ce que Breton raconte s'est véritablement

passé comme il le dit. Il y avait vraiment un Bois et Charbons à toutes les rues où Breton s'engageait, ce dimanche avec Soupault. Peut-être avons-nous là finalement l'explication de la si longue mise entre parenthèses de l'œuvre proprement photographique de Maurice Perron.

En réalité, et pour un temps, la survie de l'égrégore automatiste tiendra à l'attachante personnalité de Claude Gauvreau. Certes, il s'est senti plus proche des « jeunes frères » que des aînés et avait fait de la place Christin son quartier général. Comme Borduas, il avait vu venir le danger des dissensions au sein du groupe et avait lutté tant qu'il avait pu pour maintenir l'égrégore automatiste en vie, jusqu'au départ de Borduas pour New York. Au-delà de cette borne, il ne put toujours porter le flambeau. D'une part, il eut de la peine à trouver des tribunes pour s'exprimer. Son théâtre et sa poésie n'étaient guère appréciés, même par l'avant-garde. *Le Haut-parleur* lui enleva sa chronique. *L'Autorité*, qui lui donna la possibilité d'une dernière grande contribution à la pensée automatiste à l'occasion de la querelle entourant *La matière chante* avec les deux loustics de Québec, ferma bientôt ses portes. L'amnésie fit le reste.

Depuis *Projections libérantes*, qui en fut comme le premier essai, et *Les oranges sont vertes* ou « L'épopée automatiste vue par un cyclope », toute la série des *Refus global*, vingt ans, trente ans, maintenant cinquante ans après, les regards rétrospectifs des automatistes sur leur propre mouvement n'ont pas manqué, comme si, craignant que ne sonne l'heure des chroniques ou des histoires, l'heure où l'« épopée » tomberait entre les mains des professeurs, des historiens, des érudits, des gratte-papiers, quand ce n'était pas entre celles des journalistes ou des politiciens, ils préféraient tenter eux-mêmes d'écrire cette histoire. On a vu qu'au moment des Rebelles, Pierre Gauvreau avait envisagé de la faire au moins partiellement. « Cette mise au point est loin d'être complète », disait-il de la proclamation affichée à son exposition, rue Sherbrooke, « elle demanderait une publication de correspondance échangée entre différents membres du groupe, d'articles de journaux parus ici et là depuis deux ans. Je me propose de le faire. » C'est plutôt son frère Claude qui se chargea d'écrire, sur des bases plus larges, la première histoire du mouvement automatiste, d'abord dans les lettres à son fantôme, puis dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope ». La tâche parut toujours colossale. Dès les premières lignes de « L'épopée... », Claude Gauvreau déclarait qu'il « faudrait un livre de mille pages pour être quasiment complet¹⁰ ». Nous pouvons

10. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, janvier-août 1969, n° 17-20, p. 48.

témoigner, pour l'avoir fait, qu'il n'exagérait pas et nous n'avons pas la prétention d'avoir été complet. En définitive, les automatistes ont dû abandonner ces longs travaux d'écriture aux historiens. Soyons juste. Ces derniers n'ont pas trop démerité à la tâche. Ils ont publié la plupart des documents pertinents, colligé les articles de journaux sur les automatistes, lu la correspondance, rédigé textes sur textes, interviewé les témoins. Des vues d'ensemble ont déjà été publiées : *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle* d'André-G. Bourassa et Egregore. *A History of the Montreal Automatist Movement*, de Ray Ellenwood, sans parler des monographies sur Borduas, sur Riopelle, sur Barbeau et de nombreux catalogues d'exposition sur l'un ou l'autre des membres du groupe.

Cette prolifération de l'intérêt autour d'un petit groupe d'artistes révolutionnaires a de quoi étonner. Ils ont été à l'avant-garde de l'avènement de la modernité dans notre milieu. Ils nous ont fait comprendre qu'être « moderne », c'était aussi répondre moralement de son temps. « Au refus global nous opposons la responsabilité entière. » À la question lancée par la revue *Liberté*, dans son numéro de janvier-février 1961 : « Pourquoi donneriez-vous votre vie ? » Claude Gauvreau avait répondu : « Littéralement pour la liberté. »

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- ABADIE, Daniel, *Un art autre/un autre art. Les années 50*, Paris, Artcurial, avril-juillet 1984.
- ABELLIO, Raymond, *Ma dernière mémoire III. Sol invictus, 1939-1947*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Éditions Ramsay, 1980.
- ABELLIO, Raymond, *De la politique à la gnose. Entretiens avec Marie-Thérèse de Brosse* suivis de *Généalogie et transfiguration de l'Occident*, Paris, Pierre Belfond, 1987.
- ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968 from Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1968.
- ANGERS, Pierre, *Commentaire à l'Art poétique de Paul Claudel avec le texte de l'Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1949.
- ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Agnès, Isabelle MONOD-FONTAINE et Claude SCHWEISGUTH, *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1991.
- ASSELIN, Hedwige, *Inédits de John Lyman*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1980.
- BAROKAS, Bernard, *Rimbaud*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980.
- BARRAS, Henri, Bernard TEYSSÈDRE et Laurier LACROIX, *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 1^{er} octobre-14 novembre 1971 et Montréal, Musée d'art contemporain, du 2 décembre au 16 janvier 1972, Musée d'art contemporain, Montréal, 1972.
- BARRETTE, Antonio, *Mémoires*, Montréal, Beauchemin, 1966.
- BARTHES, Roland, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- BAZAINE, Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953.
- BAZIN, Jules, *Cosgrove, La Prairie*, Éditions Marcel Broquet, 1980.
- BEAUDET, André, *Fernand Leduc. Vers les îles de lumière. Écrits (1942-1980)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de, *La force des choses*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1963.

- BÉDOUIN, Jean-Louis, *Benjamin Péret*, Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 78, 1961.
- BÉDOUIN, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961.
- BERGERON, René, *Art et bolchévisme*, Montréal, Fides, 1946.
- BIRO, Adam et René PASSERON, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Office du livre, 1982.
- BLACK, Conrad, *Duplessis. Le pouvoir*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1977.
- BOAS, Franz, *Primitive Art*, New York, Dover, 1955 (© 1927).
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions de L'Étincelle, 1977.
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986.
- BOURASSA, André-G., Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, *Paul-Émile Borduas. Écrits I et II*, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau-Monde », 1987 et 1997.
- BOURASSA, André-G. et Gilles LAPOINTE, *Refus global et ses environs, 1948-1988*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Ministère des Affaires culturelles, 1988.
- BOZO, Dominique, *Jackson Pollock*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1982.
- BOZO, Dominique, et coll., *Matta*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1985.
- BOZO, Dominique et Pierre SCHNEIDER, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 30 septembre-16 novembre 1981; Musée du Québec, 9 décembre 1981-24 janvier 1982; Musée d'art moderne, Mexico, 4 mars-11 avril 1982; Musée des beaux-arts, Caracas, 10 mai-20 juin 1982 et Musée d'art contemporain, Montréal, 16 juillet-22 août 1982, © Centre Georges-Pompidou, 1981.
- BRETON, André, *Arcane 17 enté d'ajours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1947.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, (1928), 1958.
- BRETON, André, *La clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.
- BRETON, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- BRETON, André, *Le surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965.
- BRETON, André, *Les vases communicants*, Paris, NRF, Gallimard, 1955.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- BRETON, André, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, (©1948), 1990.
- BRETON, André, Marcel DUCHAMP et coll., *Le surréalisme en 1947*, Paris, Pierre à feu, Maeght éditeur, 1947.

- BUCK, Robert T., *Sam Francis. Paintings 1947-1972*, Buffalo, N.Y., Albright-Knox Art Gallery, 1972.
- CARDINAL, Roger et Robert STUART SHORT, *Surrealism. Permanent revelation*, Londres, Studio Vista-Dutton Pictureback, 1970.
- CHASTEL, André, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- Coll., *35 peintres d'aujourd'hui*, exposition organisée par les étudiants de l'Université de Montréal et de l'Université McGill, Musée des beaux-arts de Montréal, 19 janvier-3 février 1957.
- Coll., *Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 26 novembre 1991-19 janvier 1992.
- Coll., *Œuvres méconnues, regard inusité sur l'art québécois*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 22 juin-25 juillet 1993.
- Coll., *Yves Tanguy. Rétrospective 1925-1955*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1982.
- Coll., *Paris-New York, 1908-1968*, Paris, Centre Georges-Pompidou et Gallimard, 1991 (©1977).
- Coll., *Paris-Paris, 1939-1957. Créations en France*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1981.
- Coll., *L'aventure de Pierre Loeb. La Galerie Pierre, Paris 1924-1964*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 7 juin-16 septembre 1979 et Musée d'Ixelles, Bruxelles, 4 octobre-23 décembre 1979.
- DALLOZ, Jacques, *La France et le monde depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 1993.
- DAMISCH, Hubert, *Jean Dubuffet. Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967.
- DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Montréal, Art global, 1996.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DE MILLE, Agnes, *Martha. The Life and Work of Martha Graham*, New York, Vintage Books, (©1956), 1992.
- DE R. McMANN, Evelyn, *Montreal Museum of Fine Arts, Formerly Art Association of Montreal. Spring Exhibitions 1880-1970*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1988.
- D'HARNONCOURT, Anne et Walter HOPPS, *Étant donné: 1^e la chute d'eau 2^e le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*, deuxième impression du *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n^{os} 299 et 300, avril-septembre 1969, augmenté d'une postface d'Anne d'Harnoncourt, 1973, Philadelphia Museum of Art, 1987.
- DOMPIERRE, Louise, *John Lyman 1886-1967*, Kingston, Agnes Etherington Centre, Queen's University, 1986.

- DORLÉAC, Laurence Bertrand, *Histoire de l'art. Paris 1940-1944. Ordre national, traditions et modernité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- DOSTIE, Gaëtan, *Rémi-Paul Forgues. Poèmes du vent et des ombres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974.
- DUBUC, Pierre-Carl, *Jazz vers l'infini*, Montréal, Éditions Pascal, 1944.
- DUBY, Georges, *Histoire de la France. Les temps nouveaux. De 1852 à nos jours*, Paris, Larousse, 1991 (1987).
- DUFFY, Helen, *Œuvres de Pierre Gauvreau*, Montréal, Musée d'art contemporain, 26 avril-10 juin 1979.
- DUPIN, Jacques et Zao WOU-KI, *Riopelle. Paintings from the Fifties*, Pierre Matisse Gallery, New York, 18 avril-20 mai 1989.
- DUQUETTE, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980.
- ELLENWOOD, Ray, *Total Refusal. The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, Toronto, Exile, 1985.
- ELLENWOOD, Ray, *Eggregate. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992.
- ÉROUART, Gilbert, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle suivis de Fernand Seguin rencontre Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993.
- FAURE, Élie, *Histoire de l'art. L'art moderne I*, Paris, Le livre de poche, 1964.
- FAURÉ, Michel, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table ronde, 1982.
- FERRON, Jacques, *Les lettres aux journaux*, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1985.
- FERRON, Jacques, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- FORGUES, Rémi-Paul, *Poèmes du vent et des ombres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974.
- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts et Londres, Angleterre, The MIT Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1969.
- FURET, François, *L'atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982.
- GAGNON, Carolle et Ninon GAUTHIER, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990.
- GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978.
- GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Musée des beaux-arts, Montréal, 6 mai-7 août 1988.

- GAGNON, François-Marc, *Stanley Cosgrove et la modernité*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1995.
- GAGNON, François-Marc, Jean-Éthier BLAIS et Françoise LEGRIS, *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Conférences J. A. de Sève 15-16, 1973.
- GAGNON, François-Marc et Dennis YOUNG, *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings. 1942-1958*, Halifax, 1978.
- GAGNON, Maurice, *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, (1941), 1943.
- GAGNON, Maurice, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Société des éditions Pascal, 1945.
- GAGNON, Robert, *Histoire de l'École polytechnique de Montréal. La montée des ingénieurs francophones*, Montréal, Boréal, 1991.
- GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, NRF, 1970.
- GAUVIN, Lise, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995.
- GAUVREAU, Claude, *Beauté baroque*, roman moniste, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1992.
- GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT, *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1996.
- GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1993.
- GAUVREAU, Pierre, *Les trois temps d'une paix. Entretiens avec Michel Desautels*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1997.
- GENGOUX, Jacques, *La pensée symbolique de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1950.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Norm & Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres et New York, Phaidon paperbacks, 1971 (©1966).
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Meditations on An Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon, 1963.
- GOSSELIN, Claude, *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 19 novembre 1981-3 janvier 1982, © Ministère des Affaires culturelles, Québec, 1981.
- GREGORY, R. L., *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*, Paris, Hachette, 1966.
- HOUSE, John, *Monet. Nature into Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, (1986), 1988.
- HUBBARD, R. H., *An Anthology of Canadian Art*, Toronto, 1960.

- IDT, Geneviève et George H. BAUER, *Œuvres romanesques/Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1987 (©1981).
- JONES, Henri, *Le surréalisme ignoré: avec un témoignage inédit de Henri Pastoureau — Le surréalisme de l'après-guerre, 1946-1950*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969.
- JOUFFROY, Alain, *Le roman vécu*, Paris, Robert Laffont, 1978.
- KLOSSOWSKI, P., *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1947.
- LADER, Melvin P., *Arshile Gorky*, New York, Abbeville Press, 1985.
- LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, IQRC, 1986.
- LAMY, Suzanne, *André Breton. Hermétisme et poésie dans Arcane 17*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977.
- LEFEBVRE, Germain, *Pellán, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, Éditions Marcel Broquet, 1986.
- LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Éditions Denoël, 1965.
- LÉGER, Fernand et Blaise CENDRARS, *Entretiens de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger*, Paris, Louis Carré, 1956.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEGS, Alicia, *The Museum of Modern Art. Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art with Selected Works on Paper*, New York, Museum of Modern Art, 1977.
- LESSER, Gloria, *École du meuble 1930-1950. La décoration intérieure et les arts décoratifs à Montréal*, Montréal, Le château Dufresne, Musée des arts décoratifs de Montréal, 1989.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MABILLE, Pierre, *Égrégores ou La vie des civilisations*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1977.
- MACMAHON, A. P., *Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus 1270, facsimile*, Princeton, 1956.
- MARTIN, Michel et Gaston SAINT-PIERRE, *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance*, Musée du Québec, 1992.
- MATHIEU, Georges, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme*, Paris, Gallimard, (©1963), 1972.
- MICHAUD, Yves, *Jean-Paul Riopelle. Les années soixante*, Paris, Galerie Didier Imbert, 18 mai-13 juillet 1994.
- MORE, Hermon, *European Artists in America*, New York, Whitney Museum of American Art, 1945.

- O'Connor, F. Vincent, *Jackson Pollock*, New York, Museum of Modern Art, 1967.
- O'Connor, F. Vincent et E. V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven, 1978, 4 vol.
- PARIZEAU, Gérard, *Joies et deuils d'une famille bourgeoise, 1867-1961*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1973.
- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Livre de Poche, 1968.
- PASTOUREAU, Henri, *Rupture inaugurale, déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le Groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane*, Paris, Éditions surréalistes, 1947.
- PÉLADAN, Léonard de Vinci. *Traité de la peinture, traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Complété par de nombreux fragments tirés des manuscrits du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires de Péladan*, Paris, Delagrave, 10^e éd., 1934.
- PÉRET, Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, Mexico, 1945.
- PETITFILS, Pierre, *Rimbaud*, Paris, Julliard, 1982.
- PHILLIPS, Lisa et coll., *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art, 1962.
- PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, Paris, Le Terrain vague, 1982.
- PRAT, Jean-Louis, *Jean-Paul Riopelle. «D'hier à aujourd'hui»*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 28 avril-25 juin 1990.
- RAGON, Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant, chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art*, Paris, Galilée, 1986.
- RAGON, Michel et Michel SEUPHOR, *L'art abstrait (tome III)*, Paris, Maeght, 1973.
- RANZATO, Gabriele, *La guerre d'Espagne*, Paris et Florence, Casterman et Giunti, 1995.
- REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973.
- RENAUD, Thérèse, *Une mémoire déchirée*, Montréal, HMH, coll. «L'Arbre», 1978.
- ROBERT, Guy, *Pellan, sa vie, son œuvre/His Life and Art*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963.
- ROBERT, Guy, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970.
- ROBERT, Guy, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981.
- ROBERTSON, B. B., *Jackson Pollock*, New York, 1960.
- RUBIN, William, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968.

- SANOUILLET, Michel et Elmer PETERSON, *Marcel Duchamp. Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, (©1970), 1975.
- SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, 1995.
- SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978.
- SCHNEIDER, Pierre, *Jean-Paul Riopelle. Peinture 1946-1977*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981.
- SCHNEIDER, Pierre, *Riopelle. Été 1967*, Québec, Musée du Québec, 1967.
- SIMONIN, Anne et Hélène CLASTRES, *Le débat. Les idées en France 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, 1989.
- SULLIVAN, Françoise et Maurice PERRON, *Danse dans la neige*, Montréal, Vincent Ewen, 1977.
- SWEENEY, James Johnson, *Soulages*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972.
- SWEENEY, James Johnson, *Younger European Painters. A Selection*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2 décembre 1953-21 février 1954.
- TEITELBAUM, Matthew, *Paterson Ewen: The Montreal Years*, Mendel Art Gallery, Saskatoon, 1987.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *Guido Molinari. Un point limite de l'abstraction chromatique*, Centre culturel canadien à Paris, 1974-1975.
- THÉBERGE, Pierre, *Guido Molinari. Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976.
- THÉVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.
- TUCKER, Paul Hayes, *Monet in the '90s. The Series Paintings*, Boston, Museum of Fine Arts, New Haven et Londres, Yale University Press, 1989.
- TURNER, Evan H., *Paul-Émile Borduas, 1905-1960*, Musée des beaux-arts de Montréal, 11 janvier-11 février 1962; The National Gallery of Canada, 8 mars-8 avril 1962; The Art Gallery of Toronto, 4 mai-3 juin 1962.
- TZARA, Tristan, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, coll. « Littérature », 1966.
- VALLAND, Rose, *Le front de l'art*, Paris, Plon, 1961.
- VANN, Margaret Jean, *A Bibliography and Selected Source Material for the Study of Paul-Émile Borduas and His Relationship to Other French Canadian Automatists*, mémoire de maîtrise de la School of Art, Winnipeg, University of Manitoba, 1964.
- VARLEY, Chris, *The Contemporary Arts Society/La Société d'art contemporain. Montréal 1939-1948*, The Edmonton Art Gallery, 1980.
- VARNEDOE, Kirk et Adam GOPNIK, *High & Low. Modern Culture & Popular Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1991.

- VIAU, Guy, *La peinture moderne au Canada français*, Québec, 1964.
- VIAU, Guy, *Fernand Leduc*, Québec, Musée du Québec, 9 mars-4 avril 1966.
- VILLENEUVE, Paquerette et coll., *Jean-Paul Riopelle. Jean-Julien Bourgault*, Théâtre de L'Oie Blanche, Montmagny, 15 septembre-27 octobre 1991.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage and Found Object*, New York, Harry Abrams, 1992.
- WILKIN, Karen, *Pierre Gauvreau: The First Decade*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1^{er} mars-5 avril 1981.
- WITHROW, William J. et coll., *Art Gallery of Ontario. The Canadian Collection*, Toronto, McGraw-Hill Company of Canada Limited, 1970.
- WOLLHEIM, Richard, *Painting As an Art*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

Articles de revues et de journaux

Quand cela n'est pas précisé, le lieu de publication des journaux ou des revues est Montréal. Le lecteur ne trouvera pas ici la liste des articles anonymes, qui n'aurait guère fait de sens sous une seule rubrique. Il les trouvera mentionnés par contre dans les notes en bas de page.

- AMPLEMAN, Jean, « Une heure avec Daudelin », *Notre temps*, 2 février 1946, p. 5 ; « Expositions. Des disciples au maître », *Notre temps*, 27 avril 1946, p. 5 ; « Au Cercle Universitaire », *Notre temps*, 22 février 1947, p. 5 ; « Exposition de peinture canadienne à Paris », *Notre temps*, 1^{er} mars 1947, p. 5.
- ARBOUR, Madeleine, PIERRE GAUVREAU, MAURICE PERRON, FRANÇOISE RIOPELLE, JEAN-PAUL RIOPELLE, « Les surréalistes nous écrivent », *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.
- AYRE, Robert, « Contemporary Arts Society Shows Disclose What Is Done In Canada by Artists Who Favor Originality », *The Standard*, 23 décembre 1939 ; « Choose Your Own Jury! This Year's Spring Show in Montreal », *Canadian Art*, vol. II, n° 4, avril-mai 1945, p. 155-157 ; « Montreal as an Art Centre », *Canadian Art*, été 1947, p. 173 ; « The 67th Show. Varied Array is Presented », *The Montreal Star*, 18 mars 1950, p. 27 ; « Art Notes. A Collection from Europe Goes on View », *The Montreal Star*, 25 mars 1950, p. 14 ; « Art Notes. Varied Range Presented by Borduas », *The Montreal Star*, 2 février 1952, p. 28 ; « Art Notes and Comments », *The Montreal Star*, 24 avril 1954, p. 21 ; « Impact of New York Has Been Good for Paul-Émile Borduas », *The Montreal Star*, 16 octobre 1954.

- B., G.-H., « La revue Bleu et Or », *Le Quartier latin*, 2 février 1945, p. 5.
- BARBEAU, Marcel, « Réponse à Rémi-Paul Forgues », *Place publique*, n° 3, mars 1952, p. 40-41 ; « Coup de théâtre. Barbeau (mécontent) accuse le sculpteur Roussil de faire de la politique ! », *Samedi-Dimanche*, Montréal, vol. II, n° 12, 16 mai 1953, p. 23.
- BARBEAU, Suzanne, « L'exposition Fernand Leduc », *Le Canada*, 10 novembre 1950, p. 5.
- BARRAS, Henri, « Quand les automatistes parlent des automatistes », *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 29.
- BAROTTE, René, « Peinture américaine », *Paris-Presse-l'Intransigeant*, Paris, 6 mars 1952, p. 7 ; « Pollock abandonne l'huile », *Paris-Presse-l'Intransigeant*, Paris, 16 mars 1952.
- BARRON, Marie-Louise, « Surréalisme 1947. En retard d'une guerre comme l'état-major », *Les Lettres françaises*, Paris, 18 juillet 1947, p. 2.
- BEAUBIEN II, « Ceux qu'on aime... Henri Tranquille », *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 1.
- BELLET, Harry, « 1943-1959. Des Galeries/Galleries », *Cimaise*, Paris, 36^e année, n° 199, mars-avril-mai 1989.
- BESSON, Georges, « Quelques aspects de l'infantilisme dans l'art américain », *Les Lettres françaises*, Paris, 30 avril 1953.
- B. H., « Marcel Barbeau », *Art News*, New York, vol. LI, avril 1952, p. 58.
- BIELER, Zoe, « Excellent Works On View at Shows by Art Society », *The Montreal Standard*, 2 février 1946, p. 4 ; « Art Show Ranges From Abstracts to Conservative », *The Montreal Standard*, 16 novembre 1946, p. 4.
- BLIN, Roger et Tom BISHOP, « Dialogue », dans *Samuel Beckett*, Paris, *Les Cahiers de l'Herne*, 1976, p. 109-119.
- BLOUIN, Georges-Henri, « Faire confiance à la jeunesse », *Le Quartier latin*, 17 novembre 1944, p. 5 ; « Daudelin », *Le Quartier latin*, 11 octobre 1946, p. 5.
- BOSQUET, Alain, « Les écologies de Serpan », *Cimaise*, Paris, n° 142, mai-juin 1979, p. 29-40.
- BOUCHER-DUMAS, Lucienne, « Les "Sagittaires" », *Jovette*, avril 1943, p. 63.
- BOUDAILLE, Georges, « RIOPELLE (Galerie Michel Tapié) », *Arts*, Paris, 1951 ; « Vingt peintres américains d'avant-garde », *Arts, Beaux-Arts, Littérature*, Paris, 29 février 1952.
- BOULANGER, Rolland, « Dynamitage automatiste à la Librairie Tranquille », *Montréal-Matin*, 9 août 1948, p. 5 ; « Le "refus partiel" de Gabriel Filion, peintre automatiste », *Montréal-Matin*, 19 octobre 1948, p. 8 et 15 ; « L'automatisme particulier de Jean-Paul Mousseau », *Montréal-Matin*, 15 novembre 1948, p. 12-14 ; « Jean-Paul Mousseau et les automatistes », *Notre temps*, 20 novembre 1948, p. 4 ; « Ferron-Hamelin chez Tranquille »,

- Montréal-Matin*, 17 janvier 1949, p. 7; « Modernes et officiels au 66^e Salon », *Notre temps*, 7 mai 1949, p. 4; « Un peu de rétrospection chez Tranquille », *Notre temps*, 13 août 1949, p. 4; « Les arts. Les amis de l'art "vivant" », *Le Canada*, 16 février 1950, p. 4; « Le Salon rose de nos Rebelles », *Notre temps*, 25 mars 1950, p. 5; « Le Salon des "Protestants" », *Le Canada*, 27 mars 1950, p. 4; « F. Leduc et son pouvoir d'évocation », *Le Canada*, 7 novembre 1950, p. 2; « Aux frontières de la poésie avec Fernand Leduc », *Notre temps*, 10 novembre 1950, p. 4; « Rien de bien sensationnel au Salon du Musée des beaux-arts », *Le Canada*, 10 mai 1951, p. 4; « Les étapes du vivant, des objets de la nature aux objets surrationnels », *Le Canada*, 19 mai 1951, p. 4; « 28^e [sic] Salon du printemps », *Notre temps*, 19 mai 1951, p. 4; « Les faits... musées et galeries », *Arts et pensée*, n° 8, mars-avril 1952, p. 62-63.
- BOURASSA, André-G., « Rémi-Paul Forgues. Éléments de biographie », *La Barre du jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 274-276; « Claude Gauvreau. Éléments de biographie », *La Barre du jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 336-341; « Notes sur *Beauté baroque* », dans Claude Gauvreau, *Beauté baroque*, roman moniste, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992, p. 180-190.
- BOURGOGNE, François (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny), « Toutes les tendances dans le "groupe des peintres" », *L'Autorité*, 28 février 1953, p. 8; « Le Salon du printemps », *L'Autorité*, 21 mars 1953, p. 5; « Le Salon du printemps devient un service public. La guerre des peintres est terminée. La parole appartient au public », *L'Autorité*, 20 février 1954; « *La matière chante*. La place de l'art créateur », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954; « Comment faut-il regarder une toile non-figurative? », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7; « La trahison des clercs. Un critique répond à Pierre Gélinas et à Claude Picher: "Vous êtes platoniciens!" », *L'Autorité*, 19 juin 1954, p. 4; « Borduas à Montréal », *L'Autorité*, 23 octobre 1954, p. 6. « Méditation sur l'actualité de l'art à Montréal », *L'Autorité*, 30 octobre 1954, p. 6.
- BOUYEURE, Claude, « Entretien avec Jean-Paul Riopelle », *Lettres françaises*, n° 1236, 12-18 juin 1968.
- BRESKY, Dushan, « Canada's Art Kitchen Is Cooking Up Goodies », *Calgary Herald*, 4 février 1954, p. 15 et 23.
- BRETON, André, « Où en est le surréalisme? », *Vie des arts*, n° 80, automne 1975, p. 16-17.
- BRUNET-WEINMAN, Monique, « Le père Couturier au Québec (1940-1941), un vent de liberté », *RACAR*, vol. XIV, n°s 1-2, 1987, p. 151-158.
- BUCHANAN, Donald W., « *Refus global*. By Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, Bruno Cormier, Françoise Sullivan, Fernand Leduc. 90 p. + 8 plates. Saint-Hilaire East. P. Q. Maurice Perron », *Canadian Art*, vol. V, n° 3, Noël 1948, p. 85-86; « *Projections libérantes...* », *Canadian Art*, hiver 1949, p. 81.

- CAGE, Otis, « The Reflective Eye. Chacun à son goût », *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 7, 1^{er} janvier 1954, p. 4, 25 et 26.
- CATHELIN, Jean, « Un jeune peintre canadien à la conquête de Paris: Jean-Paul Riopelle », j.n.i., décembre 1951 ; « Riopelle et le défi de la peinture », *Vie des arts*, n° 24, automne 1961, p. 44-51 ; « Riopelle sculpteur », *Vie des arts*, n° 26, printemps 1962, p. 60.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard, « Peintres et sculpteurs américains », *France Illustration*, Paris 16 mai 1953.
- CHARTIER, Ferrier, « L'exposition Borduas », *Le Devoir*, 4 octobre 1943, p. 4 ; « La Société d'art contemporain », *Le Devoir*, 15 novembre 1943, p. 4.
- CHASTEL, André, « Découverte de l'Amérique », *Le Monde*, Paris, 25 avril 1953.
- CLARAC-SÉROU, Max, « 27th Venice Biennale », *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 19, 1^{er} août 1954, p. 6-8.
- CLICHE, Robert, « Ceux qui cadenasseraient volontiers l'atelier de Pellan », *Le Canada*, 14 février 1949, p. 4 ; « M. Cliche répond à MM. Ferron et Gauvreau », *Le Canada*, 28 février 1949, p. 4.
- COATES, Robert M., « Young Europeans at Guggenheim Museum », *The New Yorker*, n° 29, 19 décembre 1953, p. 87-89.
- COOK, John F., jr, « Robert Roussil Sculpture Peace », *The Gazette*, 8 mars 1951 (repris dans *The Star*, 14 mars 1951).
- COOPER, Douglas, « Paris: Les chefs-d'œuvre des collections privées françaises retrouvés en Allemagne », *The Burlington Magazine*, vol. LXXXVIII, n° 514-525, janvier-décembre 1946, p. 199-200 ; « Reflections on the Venice Biennale », *The Burlington Magazine*, vol. XCVI, octobre 1954, p. 316-322.
- CORMIER, Bruno, « Rupture », *Le Quartier latin*, 16 novembre 1945, p. 4 ; « Pour une pensée moderne », *Le Quartier latin*, 11 décembre 1945, p. 3.
- COUTURIER, Marie-Alain, « Propos à de jeunes artistes canadiens », *Le Jour*, 8 mai 1943, p. 6.
- D. A., « Marcel Barbeau », *Art Digest*, New York, 1^{er} avril 1952, p. 24.
- DAIGNAULT, Richard, « Montreal Artist at 25 Will Study in France », *The Herald*, 20 septembre 1946.
- DALI, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture *modern style* », *Minotaure*, n° 3-4, 1933.
- DANIEL, Pierre (pseudonyme de Robert Élie), « Peintures ravissantes de Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 25 avril 1942, p. 55.
- DAVIS, Robert Tyler, « Sixty-Fifth Annual Spring Exhibition », dans *Art Association of Montreal. Catalogues, Spring Exhibitions 1936-1948*, Montréal, Art Association of Montreal, Museum of Art, 1948.
- DAX, Pierre, « Un peu de tout en peinture », *Notre temps*, 6 décembre 1945, p. 5.

- DAX, Pierre et Jean AMPLEMAN, «Exposition. "Borduasienne"», *Notre temps*, 9 février 1946, p. 5.
- DE BRABANT, «Le salon Pfeiffer», *Le Devoir*, 25 novembre 1944, p. 10.
- DE FALGAIROLLE, Adolphe, «12 peintres américains», *Le Provençal*, Marseille, 1^{er} mai 1953.
- DEGAND, Léon, «Jeux de la jeunesse», *Les Lettres françaises*, Paris, 18 juillet 1947, p. 4; «Artistes américains contemporains au Musée d'art moderne de Paris», *Art d'aujourd'hui*, Paris, juillet 1953, série IV, n° 5; «Les expositions. La Biennale de Venise», *Art d'aujourd'hui*, Paris, série V, n° 6, 1954, p. 23-25.
- DE GRANDMONT, Éloi, «Les Beaux-Arts. L'effort très sérieux des jeunes», *Le Devoir*, 10 juin 1944, p. 4; «Les Beaux-Arts. Les "retour d'Europe" et les futurs "retour de New York" — L'Institut de la Nouvelle-France chez M. Borduas — Deux opinions sur la peinture moderne», *Le Devoir*, 17 juin 1944; «Fernand Léger parmi nous», *Le Canada*, 26 février 1945, p. 8; «Le succès de l'exposition Daudelin qui a lieu au Collège de Saint-Laurent», *Le Canada*, 5 mars 1945; «Du nouveau au Salon du printemps», *Le Canada*, 9 avril 1945, p. 8; «Reprise de la "bataille d'Hernani" à la conférence de Fernand Léger», *Le Canada*, 14 mai 1945, p. 8; «L'art contemporain», *Le Canada*, 6 février 1946, p. 5; «Au Monument-National. La revue Bleu et Or», *Le Canada*, 8 février 1946, p. 5; «Quand le jury rugit...», *Le Canada*, 13 février 1946, p. 5; «Daudelin, Prix de peinture», *Le Canada*, 17 avril 1946, p. 9; «Surréalisme», *Le Canada*, 24 avril 1946, p. 5; «Sans la police et... sans directeur, les Beaux-Arts présentent une bonne exposition», *Le Canada*, 11 juin 1946, p. 12; «Le groupe Borduas. Exposition à Paris de six jeunes peintres canadiens», *Le Canada*, 16 juillet 1947, p. 3.
- DEGUEN, Pauline, «Elle s'est vouée aux blancs», *Châtelaine*, octobre 1977, p. 43.
- DÉLISLE, Jacques, «Daudelin, Lyman et Roberts», *Le Devoir*, 12 mars 1945; «Les expositions», *Le Devoir*, 13 avril 1945, p. 3; «L'actualité. *Pulsion allègre grave jaune assoiffée*», *Le Devoir*, 5 février 1946, p. 1; «Le Salon du printemps», *Le Devoir*, 2 avril 1946, p. 4 et 10; «Un nouveau groupe de peintres modernes: les "Prisme d'yeux"», *Montréal-Matin*, 7 février 1948; «Les affres d'une visite au Musée des horreurs», *Le Devoir*, 27 mai 1949, p. 4.
- DEMONBYNES, J.-G., «*Prisme d'yeux*», *Le Devoir*, 10 février 1948.
- DÉNÉCHAUD, Jean, «Importantes expositions de F. Leduc, Schjerfbeck et Corinth», *La Presse*, 11 novembre 1950, p. 68; «Le Salon du printemps au Musée des beaux-arts», *La Presse*, 12 mai 1951, p. 63; «L'ouverture prochaine du Centre d'art de Sainte-Adèle», *La Presse*, 19 mai 1951, p. 63; «Exposition de P.-É. Borduas et des peintres de l'automatisme», *La Presse*, 4 février 1952, p. 23.
- DE REPENTIGNY, Rodolphe, «Au Gesù. Des peintres qui ne voient pas à travers les fenêtres», *La Presse*, 22 novembre 1952, p. 66; «Importante évolution

dans l'œuvre de Fernand Leduc», *La Presse*, 7 février 1953; «À la Galerie Agnès Lefort. Marcel Barbeau et ses *Combustions*; l'art délicat de L. Cimon», *La Presse*, 11 mars 1953, p. 33; «*La Place des artistes*. Exposition qui fera époque», *La Presse*, 2 mai 1953, p. 66; «À *La Place des artistes*. Toute la peinture canadienne», *La Presse*, 6 mai 1953, p. 83; «Un peintre de l'existence», *La Presse*, 23 mai 1953; «Art collectif et création», *La Presse*, 30 mai 1953, p. 74; «Images et plastiques. Borduas, Riopelle et Beny à N. Y.», *La Presse*, 9 janvier 1954, p. 26; «Pour faire connaître nos peintres», *La Presse*, 13 février 1954, p. 67; «Borduas ravi par une génération de peintres montréalais», *La Presse*, 21 avril 1954, p. 33; «Vitalité de l'art: *La matière chante*», *La Presse*, 24 avril 1954, p. 66; «Peintures et préjugé», *La Presse*, 5 juin 1954, p. 76; «Borduas, F. Leduc, Gauvreau», *La Presse*, 19 juin 1954, p. 70; «Une saison de vraie peinture», *L'Autorité*, 9 octobre 1954, p. 5; «Incessante évolution de Borduas», *La Presse*, 16 octobre 1954, p. 74. «Jean-Paul Mousseau fait sa rentrée», *La Presse*, 23 octobre 1954, p. 76.

DESCARGUES, Pierre, «Automatisme», *Arts*, Paris, 28 juin 1947; «Riopelle», *Arts*, Paris, 1^{er} avril 1949.

DESLONGCHAMPS, Normand, «La peinture moderne au Canada», *Saint-Sulpice*, mai 1944.

DESPREZ, Jean, «La revue Bleu et Or», *RadioMonde*, 16 février 1946, p. 7 et 15.

DE TONNANCOUR, Jacques, «Lettre à Borduas», *La Nouvelle Relève*, août 1942, p. 609-613.

DOYON, Charles, «Pellan à la galerie des Arts», *Le Jour*, 2 novembre 1940, p. 7; «De la peinture moderne», *Le Jour*, 4 janvier 1941, p. 7; «L'exposition surréaliste Borduas», *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4; «Nos jeunes peintres de demain», *Le Jour*, 15 mai 1943, p. 6; «Fernand Léger», *Le Jour*, 29 mai 1943, p. 6; «Fernand Léger», *Le Jour*, 12 juin 1943, p. 7; «Borduas, peintre surréaliste», *Le Jour*, 9 octobre 1943, p. 6; «CAS (43)», *Le Jour*, 27 novembre 1943, p. 6; «La jeune génération», *Le Quartier latin*, 17 décembre 1943, p. viii; «Décembre et la peinture», *Le Jour*, 1^{er} janvier 1944, p. 5; «La jeune école», *Le Jour*, 20 mai 1944, p. 5; «CAS 1944», *Le Jour*, 18 novembre 1944, p. 4; «Salons de fin d'année», *Le Jour*, 16 décembre 1944; «Exigences des jeunes. Après les pompiers, la police! Les agents aux Beaux-Arts», *Le Jour*, 16 juin 1945, p. 4; «Académisme vs Art vivant», *Le Jour*, 30 juin 1945, p. 4; «Marcel Parizeau, critique d'art», *Le Jour*, 25 août 1945, p. 7; «SAC 1946», *Le Jour*, 23 février 1946, p. 5; «Le Salon du printemps», *Le Jour*, 27 avril 1946, p. 5; «Borduas et ses interprètes!», *Le Jour*, 11 mai 1946, p. 7; «Les sculptures du peintre Daudelin», *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 11 octobre 1946; «Salon d'automne de la SAC 1946», *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 29 novembre 1946, p. 5; «Art ésotérique? Le beau, c'est l'invisible (Rodin)», *Le Clairon*, 7 mars 1947, p. 5; «La jeune peinture. Direction Prague», *Le Clairon*, 6 juin 1947, p. 5; «*Prisme d'yeux*», *Le Clairon*, Montréal, 10 février

- 1948, p. 5; « Les tissus Mousseau », *Le Clairon*, 4 juin 1948, p. 5; « Jean-Paul Mousseau », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 26 novembre 1948, p. 4; « À paraître », *Le Clairon*, 10 décembre 1948, p. 4; « La CAS n'est plus », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 24 décembre 1948, p. 4; « Débats et expositions », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 28 janvier 1949; « Le 66^e Salon du printemps », *Le Clairon*, 20 mai 1949, p. 4; « Autour de la peinture. *Projections libérantes* », *Le Clairon*, 29 juillet 1949, p. 4; « Rétrospective chez Tranquille », *Le Clairon*, Saint-Hyacinthe, 12 août 1949, p. 4; « Le reniement de Pierre... », *Le Haut-parleur*, vol. I, n° 17, 23 avril 1950, p. 4; « Iconoclastie?... », *Le Haut-parleur*, 26 novembre 1950; « Attaque à la liberté. Est-on en train de faire de l'art un esclave soumis aux caprices de l'ignorance? Coffrer ou exposer la statue? », *Le Haut-parleur*, 24 mars 1951, p. 1 et 2; « Paul Borduas et ses adeptes », *Le Haut-parleur*, 16 février 1952, p. 4; « L'automatisme. Ferron et Blair », *Le Haut-parleur*, 6 décembre 1952; « *Place des artistes* », *Le Haut-parleur*, 25 avril 1953, p. 4; « Un événement artistique. *La Place des artistes* », *Le Haut-parleur*, 16 mai 1953, p. 4-5; « Fernand Leduc », *Le Haut-parleur*, 30 mai 1953.
- DUBUC, Jacques, « L'exposition de peinture », *Le Quartier latin*, 17 novembre 1944, p. 1; « Courrier sans confidences », *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 5; « La peau du lion et l'âne. En marge de *Refus global* et de ses piétreux défenseurs », *Le Devoir*, 4 décembre 1948, p. 13.
- DUBUC, Pierre-Carl, « Les jeunes peintres exposent », *Le Quartier latin*, 10 novembre 1944, p. 1.
- DUFFY, Helen, « Bleu stoïque, rubans et tralala, Pierre Gauvreau », *Vanguard*, vol. VIII, n° 1, octobre 1979.
- DUFRESNE, Henri, « Jean-Paul Riopelle, un des grands espoirs de la jeune peinture de l'école de Paris », *La Patrie du dimanche*, 25 mai 1952, p. 26.
- DUFRESNE, Jean-Victor, « Marcelle Ferron expose au Gesù », *La Patrie*, 19 novembre 1952; « Le Salon des indépendants », *La Patrie du dimanche*, 10 mai 1953, p. 104; « Leduc: rythmes et couleurs », *La Patrie du dimanche*, 24 mai 1953.
- DUHAMEL, Roger, « "Peinture moderne" par Maurice Gagnon », *Le Canada*, 10 décembre 1940, p. 2; « Notes de lecture. *Refus global* », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4; « Brièveté », *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4; « Les zéloteurs d'une mauvaise cause », *Montréal-Matin*, 27 septembre 1948, p. 4; « Courrier des lettres », *L'Action universitaire*, n° 1, octobre 1949, p. 68-70.
- DULIANI, Mario, « 82 "fauves déchaînés" au 82 de la rue Sainte-Catherine Ouest. Organisation d'une exposition rétrospective de tout l'art d'avant-garde canadien de ces dix dernières années », *Samedi-Dimanche*, 4 mai 1953, p. 26.

- DUMAS, D' Paul, « Vie de l'esprit. "Peinture moderne" », *L'Action nationale*, février 1941, p. 165 ; « Borduas », *Amérique française*, 5^e année, n° 6, juin-juillet 1946, p. 39-41.
- DUTHUIT, Georges [et Samuel Beckett], « Jean-Paul Riopelle — A Painter of Awakening », *Canadian Art*, t. X, 1952-1953, p. 24-27 ; « Les animateurs du silence », dans R. Lebel, *Premier bilan de l'art actuel 1937-1953*, *Soleil noir*, Paris, 1953, p. 112.
- DUVAL, Paul, « Art and Artists. Montreal Artists Establishing New Landmarks in Canadian Art », *Saturday Night*, Toronto, 10 novembre 1945, p. 24.
- ELGAR, Frank, « 12 Américains à Paris », *Carrefour*, Paris, 29 avril 1953.
- ÉLIE, Robert, « Au-delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. LV, tome II, juillet-août 1949, p. 6 ; « Au-delà du refus (suite) », *Revue dominicaine*, vol. LV, tome II, septembre 1949, p. 69.
- ESPIAU, Marcel, « L'Amérique moderne ou "vingt ans après" Montparnasse », *France réelle*, Paris, 2 mai 1953.
- ESTIENNE, Charles, « Nos jeunes peintres ont beaucoup vieilli », *Combat*, Paris, 2 juillet 1947, p. 2 ; « Des livres d'art pour nos vacances », *Combat*, Paris, 9 juillet 1947, p. 2 ; « Surréalisme et peinture. Parfois poètes, souvent illustrateurs, les surréalistes ne sont pas toujours peintres », *Combat*, Paris, 16 juillet 1947, p. 2 ; « Tour d'expositions », *Combat*, Paris, 6 avril 1949, p. 4.
- FEBVRE, Michèle, « Globalement nôtre », dans *Récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud*, avril 1988.
- FERNEYBOUGH, H. M., « Far From Pleased With Latest Statue », *The Star*, 10 mars 1951.
- FERRON, Jacques, « Réponse à M^e Robert Cliche ? », *Le Canada*, 16 février 1949, p. 4 ; « Peur du surréalisme et de la vérité », *Le Canada*, 3 mars 1949, p. 4.
- FILION, Gabriel, « La jeune peinture... », *Le Quartier latin*, 20 octobre 1944, p. 5.
- FITZSIMMONS, James, « Art », *Arts and Architecture*, New York, vol. LXX, n° 12, décembre 1953, p. 32-33 ; « New York: A Glittering Constellation. Introducing 33 Younger European Painters », *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 5, 1^{er} décembre 1953, p. 6-8 et 25-26 ; « Art », *Arts and Architecture*, New York, vol. LXXI, n° 1, janvier 1954, p. 31.
- FORGUES, Rémi-Paul, « Le surréalisme à Montréal », *Le Quartier latin*, 13 novembre 1945, p. 3 ; « En marge de la déclaration de Pierre Gauvreau », *Le Canada*, 13 avril 1950, p. 4 ; « Rêve éveillé », *La Barre du jour*, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 277-278.
- FORSTER, Michael, « Young French Painters in Montreal », *Canadian Art*, Ottawa, vol. IX, n° 2, Noël 1951, p. 60-67.
- FRANCHET, Louis, « À propos de peinture... », *Le Quartier latin*, 8 mars 1946, p. 3.

- GAGNON, Ernest, s.j., «Chronique littéraire. Refus global», *Relations*, octobre 1948, p. 292.
- GAGNON, François (pseudonyme de François Rinfret), «Portraits, paysages aux lignes prévues», *La Presse*, 29 avril 1944, p. 34; «De la poésie des choses à l'absence de réalité», *La Presse*, 11 novembre 1944, p. 32; «Peintres en quête de mondes étranges», *La Presse*, 18 novembre 1944, p. 34; «Toutes les tendances sont passées en revue», *La Presse*, 7 avril 1945, p. 31; «Élèves laissés à leur spontanéité», *La Presse*, 2 juin 1945, p. 30; «Des traits expressifs au monde de l'informe», *La Presse*, 2 février 1946, p. 30; «Beauté des visages et visions de chaos», *La Presse*, 16 novembre 1946, p. 40; «La peinture montréalaise des dix dernières années», *La Presse*, 15 février 1947, p. 49; «Tableaux récents de P.-É. Borduas», *La Presse*, 17 avril 1948, p. 61; «Jeux de couleurs de Jean-Paul Mousseau», *La Presse*, 13 novembre 1948, p. 61. «Le surréalisme au point de vue moral», *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 4.
- GAGNON, François-Marc, «Le sens du mot *abstraction* dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec», dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, IQRC, 1986, p. 113-138; «New York as Seen From Montreal by Paul-Emile Borduas and the Automatists, 1943-1953», dans Serge Guilbaut éd., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1990, p. 130-143.
- GAGNON, Guy, «Acte de vandalisme accompli au nom de la "décence". *La paix* en perd la tête», *Le Haut-parleur*, 17 mars 1951, p. 1.
- GAGNON, Marcel, «Gabriel Filion, au seuil du *Refus global*», *Le Canada*, 23 octobre 1948, p. 5; «La femme peintre Agnès Lefort est bien loin de croire à l'automatisme», *Le Canada*, 28 octobre 1948, p. 3.
- GAGNON, Maurice, «Un talent de Granby», *La Voix de l'Est*, Granby, 5 mai 1943, p. 8; «Visage de France», *Le Canada*, 20 mai 1947; «D'une certaine peinture canadienne, jeune... ou de l'automatisme», *Canadian Art*, vol. V, n° 3, 1948, p. 136-145.
- GAGNON, Véronique, «Le capitaine Riopelle», *Clin d'œil*, novembre 1993, p. 55.
- GARIÉPY, Madeleine, «Surréalisme et automatisme. Ce qu'en dit Pierre Gauthier», *Notre temps*, 22 novembre 1947, p. 4; «Retours d'Europe. Mousseau et Riopelle», *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 1; «Les expositions. À la Société d'art contemporain», *Notre temps*, 21 février 1948, p. 6; «Exposition Borduas», *Notre temps*, 24 avril 1948, p. 9.
- GAUTHIER, Maurice, «Riopelle, Mousseau, des révolutionnaires», *Le Quartier latin*, 16 décembre 1947, p. 3; «Vous chantez, Borduas, pourquoi cherchez-vous à crier?», *Notre temps*, 3 janvier 1948, p. 5; «Chers petits enfants sérieux d'automatistes», *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.

GAUVIN, Lise, «Entretien avec Riopelle. Les artistes sont-ils des révolutionnaires?», *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995.

GAUVREAU, Claude, «Engueulades. Encore *Le Devoir*! M. Jacques Delisle et Louis Franchet», *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 1-2; «Révolution à la Société d'art contemporain», *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4 et 5; «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès», *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 3 et 13 décembre 1947, p. 6; «La générosité en fuite», *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3; «Lettre au *Devoir*. Le renvoi de M. Borduas», *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5; «Borduas jugé par ses élèves», *Le Clairon de Montréal*, 15 octobre 1948, p. 5; «De M^{me} Agnès Lefort et d'André Lhote», *Le Canada*, 8 novembre 1948, p. 4; «Lettre ouverte à M. Robert Cliche», *Le Canada*, 22 février 1949, p. 4; «Encore l'automatisme — La défection de Mercure est triste, dit Gauvreau», *Le Petit Journal*, 18 décembre 1949, p. 56 et 65; «Les délicats égorgeurs de "dada"», *Le Haut-parleur*, 21 juillet 1951, p. 4; «Douze articles», *Le Haut-parleur*, 7 avril 1951, p. 5; «Lecteurs, la parole est à vous. La liberté de penser implique logiquement celle de s'exprimer», *Le Haut-parleur*, 21 avril 1951, p. 6; «Six paragraphes (sur le théâtre et la peinture)», *Le Haut-parleur*, 26 mai 1951, p. 7 et p. 5; «Tranches de perspective dynamique», *Le Haut-parleur*, Saint-Hyacinthe, 20 octobre 1951; «Au-delà de l'immondice jésuitique. André Goulet, dit Goulo», *Le Haut-parleur*, 22 décembre 1951, p. 5-6; «L'enseignement à souhaiter», *Le Canada*, 4 juin 1952, p. 4; «Les professeurs», *Le Canada*, 7 juin 1952, p. 4; «Les élèves», *Le Canada*, 10 juin 1952, p. 4; «Fernand Leduc. La maîtrise de soi», *L'Autorité*, 30 mai 1953; «Selon un intellectuel indépendant, le Salon du printemps est une démonstration sénile», *L'Autorité*, 13 mars 1954, p. 7; «Le Salon du printemps: une exposition démoralisante. Claude Gauvreau répond au directeur du Musée des beaux-arts de Montréal», *L'Autorité*, 10 avril 1954; «La querelle des peintres. *La matière chante* (encore). Le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un "figuratif"», *L'Autorité*, 15 mai 1954, p. 7 et p. 5; «La grande querelle des peintres. Réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle», *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6; «Qu'est-ce que l'automatisme?», *L'Autorité*, 29 mai et 5 juin 1954, p. 5; «"L'exploration du dedans." Les surrationnels se placent à l'avant-garde», *L'Autorité*, 26 juin 1954, p. 5; «Aragonie et surrationnel», *La Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 57-68. «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969.

GAUVREAU, Pierre, «Le peintre Gauvreau exposera trente-trois huiles», *Le Quartier latin*, 18 novembre 1947, p. 3; «Le surréalisme est-il mort?», *Le Canada*, 27 décembre 1948, p. 4; «Cadenas et Indiens. Une protestation», *Le Devoir*, 5 février 1949, p. 4; «Ce que nous dit le lecteur. Protestation collective», *Le Canada*, 8 février 1949, p. 4; «Mise au point adressée à Robert Cliche», *Le Canada*, 7 mars 1949, p. 4; «Jean-Paul Riopelle», *Le Clairon*,

- Montréal, 8 avril 1949, p. 5; «Borduas et le déracinement des peintres canadiens», *Le Journal musical canadien*, novembre 1954, p. 6.
- GÉLINAS, Pierre, «Propos sur la peinture. Essai de mise au point», *Le Jour*, 25 décembre 1943, p. 5; «Contribution à une discussion sur l'art», *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2; «Poursuivant la discussion sur l'art», *Combat*, 3 janvier 1948, p. 2; «La querelle des peintres devient une querelle de mots», *L'Autorité du peuple*, 12 juin 1954, p. 6.
- GIGUÈRE, Roland, «Peinture vivante au Canada», *Phases. Cahiers internationaux de recherches littéraires et plastiques*, Paris, n° 2, mars 1955, p. 15-19.
- GIRARD, Henri, «Aspects de la peinture surréaliste», *La Nouvelle Relève*, vol. VI, n° 5, septembre 1948, p. 418-424.
- GIRARD, Xavier, «Jean Larcade, la Galerie Rive Droite», *Art Press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 32-34.
- GLADU, Paul, «Borduas, Gauvreau, Mousseau», *Le Canada*, 7 février 1952, p. 4; «Les Beaux-Arts. La Place des artistes», *L'Autorité*, 16 mai 1953, p. 5; «Fernand Leduc», *Le Petit Journal*, 7 juin 1953; «À la Galerie Antoine — Borduas, Paul-Émile et l'accident...», *Le Petit Journal*, 25 avril 1954, p. 58; «Chronique des arts. Montréal», *Arts et pensée*, n° 18, juillet-août 1954, p. 188; «À la Galerie Agnès Lefort. Que dire de Paul-Émile Borduas?», *Le Petit Journal*, 17 octobre 1954, p. 61; «Borduas parmi nous», *Notre temps*, 23 octobre 1954, p. 4; «Jean-Paul Mousseau a survécu à ses amis», *Le Petit Journal*, 14 novembre 1954; «Divers», *Notre temps*, 26 janvier 1957, p. 4.
- GOLDWATER, Robert, «Letter from Paris», *Magazine of Art*, New York, vol. XLIV, 1951, p. 184-185 et 193; «These Promising Younger Europeans», *Art News*, New York, vol. LII, n° 8, décembre 1953, p. 14-16 et 53-54.
- GRAY, Maxine Cushing, «New Seattle Art Museum and Library Exhibits Hit Bull's-Eye», *Seattle Post Intelligence*, 11 février 1952.
- GREENBERG, Clement et coll., «Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated?», *Art Digest*, vol. XXVII, septembre 1953, p. 12 et 27.
- GRÉGOIRE, Daniel, «La femme du mois, Madeleine Arbour», *Madame*, vol. II, n° 9, janvier 1976, p. 17.
- GRENIER, Raymond, «Surréaliste montréalais. M. Fernand Riopel [sic] invité à participer à une grande exposition à Paris», *La Presse*, février 1947; «Exposition à Paris», *La Presse*, 27 mai 1947, p. 8; «Succès des peintres de Montréal à Paris», *La Presse*, 21 juin 1947, p. 49; «Jean-Paul Riopelle expose deux toiles avec André Breton», *La Presse*, 26 juillet 1947, p. 6.
- GRENIER, Suzanne, «Succès de deux Montréalais. Peintres canadiens au Salon des "surindépendants" à Paris», *La Presse*, 5 novembre 1947, p. 13.
- HAECK, Philippe, «Le vierge incendié de Paul-Marie Lapointe», *La Barre du jour*, n° 17-20, janvier-août 1969, p. 285-297.

- HAMBLETON, Josephine, « A Canadian Painter of Visions », *Evening Citizen*, Ottawa, 12 juin 1948, p. 32.
- HAMEL, Émile-Charles, « Exposition Borduas », *Le Jour*, 2 octobre 1943, p. 6; « M. Maillard se serait décidé à servir l'art! », *Le Jour*, 21 juillet 1945, p. 8; « Beau début de carrière de Daudelin », *Le Canada*, 21 septembre 1946; « Les arts. Grande variété à l'exposition de la Société d'art contemporain », *Le Canada*, 21 novembre 1946, p. 2.
- HARE, David, « Dialogue entre Maître histoire de l'art et Maître idio savant », dans *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges-Pompidou et Gallimard, 1991 (© 1977), p. 132.
- HARVEY, Jean-Charles, « Le maître de la peinture canadienne à Montréal », *Le Jour*, 5 octobre 1940, p. 7; « Exposition Pellan », *Le Jour*, 19 octobre 1940, p. 7; « La peinture qui n'existe pas », *Le Jour*, 1^{er} janvier 1944, p. 4; « Nihilisme — L'économie surréaliste », *Le Jour*, 18 mars 1944, p. 1; « M. Maillard », *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 1-2.
- HEDGES, Doris, « The Controversy Over Roussil's Statue », *The Gazette*, 8 mars 1951.
- HÉNAULT, Gilles, « Un Canadien français — Un grand peintre, Paul-Émile Borduas », *Combat*, vol. I, n° 10, 1^{er} février 1947, p. 1; « Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », *Combat*, 22 novembre 1947, p. 2; « Discussion sur l'art », *Combat*, 13 décembre 1947, p. 2.
- HENRAUX, Albert S., Michel FLORISSONE et Carle DREYFUS, « L'exposition des chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvées en Allemagne », *Bulletin des musées de France*, t. XI, n° 5, 1946, p. 8-20.
- HESS, Thomas B., « Abstract Art in America », *United States Line Paris Review*, 1953.
- HILL, Heather, « Daring Refus global Dance Reborn », *The Gazette*, 29 avril 1988, p. C-1.
- H. P. B., « Modernist Art In Exhibition », *The Montreal Star*, 10 février 1948, p. 6.
- H. P. T., « National Gallery Exhibit of Canadian painters », *Saskatoon Star Phoenix*, 17 décembre 1953.
- HUBBARD, R. H., « Show Window of the Arts the 27th Venice Biennale », *Canadian Art*, automne 1954.
- HUNTER, Sam, « Riopelle: Conquest of Space », *Art Digest*, New York, vol. XXVIII, n° 8, 15 janvier 1954, p. 12.
- HUOT, Maurice, « Les Sagittaires. Dominion Art Gallery », *Le Canada*, 3 mai 1943, p. 8; « Fernand Léger à la Galerie Dominion », *Le Canada*, 1^{er} juin 1943, p. 5; « Borduas. Ses plus récentes œuvres », *Le Canada*, 5 octobre 1943, p. 5; « La Société d'art contemporain », *Le Canada*, 13 novembre 1943, p. 3; « Prisme d'yeux ou la peinture pure », *La Presse*, 5 février 1948; « L'automatiste

- Mousseau », *La Patrie*, 13 novembre 1948, p. 23 et 77 ; « La peinture. Ferron-Hamelin », *La Patrie*, 20 janvier 1949, p. 12 ; « Exposition qui sera prolongée chez Tranquille », *Le Canada*, 3 septembre 1949, p. 5 ; « Les agents de la paix et la statue de Robert Roussil », *La Patrie*, 4 mars 1951 ; « La peinture. Chez Tranquille », *La Patrie*, 23 février 1954, p. 14.
- JOHNSTONE, Lily, « Is History Repeating Itself? », *The Gazette*, 13 mars 1951.
- JOYAL, Paul (pseudonyme de Gilles Hénault), « Nouvelle exposition Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 2 octobre 1943, p. 28 ; « Salon de la Société d'art contemporain », *La Presse*, 13 novembre 1943, p. 28 ; « Une expérience très concluante », *La Presse*, 22 janvier 1944, p. 26.
- JULIEN, Pierre-Paul, « Peinture moderne... ridicule! », *Le Quartier latin*, 1^{er} décembre 1944, p. 2.
- KENNEDY, Clyde, « Police Threaten Action Unless Statue Removed », *The Standard*, 2 mars 1951, p. 2 ; « Statue-Smasher May Face Action », *The Standard*, 10 mars 1951, p. 3.
- KLAPP, Freda L., « Quebec Paintings Now at Art Center, *La Jolla Journal*, 15 mai 1952, p. 1 et 12.
- K. M. H., « Canadian Art Show », *Winnipeg Free Press*, 17 septembre 1953.
- LABEDAN, Julien, « La création du *Prisme d'yeux* », *Le Canada*, 27 février 1948 ; « La Contemporary Art Society », *Le Canada*, 13 avril 1948, p. 4 et p. 2.
- LAPOINTE, François, « Jean-Louis Roux est dans les patates », *Le Quartier latin*, 16 octobre 1945, p. 3 ; « Jean-Louis Roux est encore dans les patates », *Le Quartier latin*, 30 octobre 1945.
- LA SALLE, Gabriel, « Au Salon du printemps », *Le Canada*, 15 avril 1947 ; « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.
- LASNIER, Michelle, « En vedette à l'étranger. Les femmes peintres du Québec », *Châtelaine*, octobre 1962, p. 102.
- LAUDE, Jean, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944-1951) », dans *Art et idéologies. L'art en Occident 1945-1949*, Université de Saint-Étienne, 1978.
- LAURENDEAU, André, « Blocs-notes. Intervention politique », *Le Devoir*, 23 septembre 1948, p. 1 ; « Un individu quelconque », *Le Devoir*, 29 septembre 1948, p. 1.
- LEBER, Germain, « Stanley Cosgrove peintre audacieux », *La Revue moderne*, juillet 1944.
- LECOMPTE, André, « L'œil en coulisse », *Le Petit Journal*, 14 novembre 1948, p. 72.
- LEDUC, Fernand, « Exposition des maîtres de la peinture hollandaise du 9 mars au 9 avril », *Le Quartier latin*, 21 janvier 1944, p. 5 ; « Vincent Van Gogh à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise », *Le Quartier latin*,

- 11 février 1944, p. 5; «Notes d'histoire sur la peinture hollandaise», *Le Quartier latin*, 25 février 1944, p. 8; «Œuvres secondaires de peintres importants», *Le Quartier latin*, 3 mars 1944, p. 5.
- LEDUC, Thérèse, «Au temps du *Refus global*», *Perpsectives*, 4 décembre 1971, p. 22-28.
- LEFEBVRE, Pierre, «Notre manière», *Le Quartier latin*, 5 octobre 1948, p. 1.
- LEFORT, Agnès, «Nouvelle lettre à Claude Gauvreau», *Le Haut-parleur*, 21 avril 1951, p. 6.
- LÉGER, François, «L'affaire Borduas», *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948, p. 1-2.
- LÉGER, Jacques, «La revue Bleu et Or», *Le Bloc*, 8 février 1945, p. 8.
- LÉGER, Raymond-Marie, «Exposition Ferron-Hamelin», *Le Quartier latin*, 28 janvier 1949, p. 4; «Fernand Leduc défend la gratuité de la création artistique», *Le Devoir*, 8 novembre 1950, p. 6.
- LE LOUP-GAROU (pseudonyme de Charles Doyon), «Litanies de l'intolérance», *Le Clairon de Montréal*, 1^{er} octobre 1949, p. 5.
- LE MARCHAND, Louis, «Charles Daudelin, jeune artiste canadien plein d'avenir, expose avant d'aller étudier à Paris», *Photo-Journal*, 3 octobre 1946.
- LEMIEUX, Jean-Paul, «Aperçu sur la peinture contemporaine», *Le Jour*, 18 juin 1938, p. 2.
- LEMIEUX, Jean-Paul et Claude PICHER, «La Société des arts plastiques de la province de Québec», *Vie des arts*, n° 1, janvier-février 1956, p. 14-17.
- LETONDAL, Henri, «L'affaire Maillard. Académisme? snobisme? ou simplement ostracisme?», *RadioMonde*, 23 juin 1945, p. 5; «Alfred Pellan n'a pas d'ambition directoriale», *RadioMonde*, 30 juin 1945, p. 8.
- LEVENTHAL, A. J., «Les années trente», dans *Samuel Beckett, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, 1976, p. 55-62.
- L. P., «Au His Majesty's, la revue Bleu et Or de nos étudiants», *La Patrie*, 30 janvier 1945, p. 15.
- MACDONALD, C. G., «Sound Drawing Characterizes Exhibit of Canadian Paintings», *The Herald*, 5 août 1949, p. 10; «Suzanne Guité's Painting Art Displays Promise of Strenght», *The Herald*, 4 avril 1950; «Gallery Notes», *The Herald*, 29 octobre 1954.
- MANVU, Gérard, «Bleu et Or», *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5; «Mise au point», *Le Quartier latin*, 23 février 1945, p. 2.
- MARESTER, Guy, «Véhémences confrontées ou "des toiles et un catalogue"», *Combat*, Paris, 20 mars 1951, p. 4; «Artistes américains d'aujourd'hui (II) — Vingt peintres à la Galerie de France», *Combat*, Paris, 4 mars 1952; «Aspect de la peinture d'avant-garde», *Combat*, Paris, 18 mars 1952.
- MARQUIS, Mary, «Canadian Art is Exhibited in Local Show», j.n.i., Phoenix, 17 mars 1952.

- MARSIL, Tancrède, jr, « Les automatistes. École de Borduas », *Le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 4; « Gauvreau automatiste », *Le Quartier latin*, 28 novembre 1947, p. 5.
- MARTINE, A. H., « Artistes nord-américains à Paris », *Le Parisien libéré*, Paris, 3 mai 1953.
- MATTEAU, Gérard, « Avec les carabins. La revue Bleu et Or, un bon divertissement », *La Patrie*, 8 février 1946, p. 17.
- MAYER, David, « Le surréalisme tchèque », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 10, 1982.
- MCCARTHY, Pearl, « Art and Artists. Montreal Group Worth Seeing », *The Globe and Mail*, 27 octobre 1945, p. 10.
- McINNES, Graham, « December Exhibition Here Has Interesting Paintings: Contemporary Arts Society at The James Stephens Gallery Found Especially Refreshing », *The Herald*, 23 décembre 1939.
- MELLQUIST, Jerome, « Les courants de la plastique américaine », *Les Arts plastiques*, Bruxelles, n° 4, janvier-février 1952, p. 271-278.
- MELOCHE, Suzanne, « Les aurores fulminantes 1949 », *Les Herbes rouges*, n° 78, janvier 1980, p. 2-43.
- MELVILLE, Robert, « The Venice Biennale », *The Listener*, Londres, 29 juillet 1954.
- MERCURE, « Les grandes amitiés. Lettre adressée à M. le directeur littéraire, journal sportif du matin », *Le Devoir*, 5 octobre 1948, p. 1.
- MICHAUD, Yves, « Sam Francis, Paris années 50 », *Art Press*, n° 127, juillet-août 1988, p. 18-21.
- MINGUEL, « Pellán », *La Patrie*, 19 octobre 1940, p. 22.
- MOLINARI, Guido, dans « Pêle-mêle », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1954, p. 52.
- MORISSET, Bernard, « Nous sommes avec vous, Borduas! », *Le Canada*, 2 octobre 1948, p. 4.
- NORMAND, Renée, « Ainsi parle le lecteur... La Société d'art contemporain », *Le Devoir*, 11 février 1948, p. 5; « Coups d'œil », *Le Devoir*, 3 mars 1948, p. 5; « Ainsi parle le lecteur. Le Salon », *Le Devoir*, 12 mars 1948, p. 5; « Les arts », *Le Devoir*, 15 novembre 1948, p. 2 et 3; « Les arts », *Le Canada*, 25 avril 1949, p. 14.
- OSTIGUY, Jean-René, « À la Librairie Tranquille », *Le Devoir*, 2 mars 1954, p. 7; « Le Salon du printemps », *Le Devoir*, 1^{er} avril 1954, p. 7; « Borduas, sa peinture, ses idées », *Le Devoir*, 19 octobre 1954.
- OUVREARD, Georges, « L'exposition Ferron-Blair », *Le Canada*, 26 novembre 1952, p. 6.
- PALETTE, « In the Realm of Art. 25 Museum Heads at Convention Here », *Vancouver Province*, 14 juillet 1951; « Canadian Paintings on Show », *Vancouver Province*, 6 mars 1954.

- PALLE, Albert, «Du rideau de pluie aux bouteilles tournantes... L'exposition surréaliste a été sagement vernie», *Le Figaro*, Paris, 9 juillet 1947, p. 1-2.
- PALLUCCHINI, Rodolfo, «The Venice Biennale», *The Burlington Magazine*, vol. XCVII, mai 1955, p. 85-87.
- PARADIS, frère Jérôme, «Beaux-Arts», *Le Collégien*, vol. VI, n° 3, juillet 1943, p. 19-20; «Art vivant... Art vrai?», *Le Collégien*, vol. VII, n° 4, juin 1944, p. 9.
- PARIZEAU, Marcel, «Pellan», *Le Canada*, 17 octobre 1940, p. 2; «La Contemporary Art Society», *Le Canada*, 4 mars 1941, p. 2.
- PASCAL, «Borduas, peintre gai», *Le Canada*, 18 octobre 1954, p. 12.
- PELLAN, Alfred, «Réponse de M. Pellan», *Le Jour*, 23 juin 1945, p. 4.
- PELLETIER, Gérard, «Deux âges, deux manières», *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 7; «Notre réponse aux surréalistes», *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9.
- PICHER, Claude, «L'opinion d'un peintre de Québec. Au bal de *La matière chante*, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent...», *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4; «Les "Boy-Scouts" de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante», *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6; «La part de "l'intention" en peinture», *L'Autorité*, 12 juin 1954, p. 6.
- PIERRE, Jean, «La peinture américaine d'avant-garde exposée à Paris», *Les Lettres françaises*, Paris, 28 février 1952.
- PORTER, Fairfield, «Reviews and Previews. Jean-Paul Riopelle», *Art News*, New York, vol. LII, n° 9, janvier 1954, p. 65.
- P. R., «Peintres canadiens», *Le Droit*, Ottawa, 18 mars 1953.
- PRESTON, Stuart, «Diverse Moderns. In Nonobjective Veins — A Memorial — Baizerman», *The New York Times*, 10 janvier 1954, p. 10.
- PRÉVOST, Arthur, «L'art totémique sur le trottoir», *Le Canada*, 2 mars 1951, p. 3 et 2; «Statue démembrée à coups de colombage par un Montréalais», *Le Canada*, 10 mars 1951, p. 3 et 2; «Vous avez la parole», *Place publique*, n° 2, août 1951, p. 35-36; «Ce critique au madrier», *Place publique*, n° 2, août 1951, p. 43-45.
- P. S. «Douze Québécois chez Tranquille», *La Patrie*, 4 juin 1954, p. 14.
- RÉGIS, Louis-Marie, o.p., «Art et création», *Le Quartier latin*, 18 février 1944, p. 5.
- REYNALD (pseudonyme d'E. R. Bertrand), «Nos aspirants au modernisme absolu», *La Presse*, 23 décembre 1939, p. 45; «Pellan, notre impressionniste», *La Presse*, 19 octobre 1940, p. 24.
- RIOPELLE, Jean-Paul, «Lettre ouverte de Jean-Paul Riopelle», *Combat*, n° 3, 20 décembre 1947, p. 2; «En marge des propos de l'artiste Agnès Lefort», *Le Canada*, 5 novembre 1948, p. 4.

- RIOPELLE, Jean-Paul, Maurice PERRON, Magdeleine ARBOUR, Pierre GAUVREAU et Françoise RIOPELLE, «L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs», *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10.
- RIROUX, Marcel, «Exposition canadienne à Paris», *Notre temps*, 12 juillet 1947, p. 5.
- ROBERGE, François, «La vraie vie de la danse à Montréal», *Le Devoir*, 26 mai 1978, p. 14.
- ROBILLARD, Hyacinthe-Marie, o.p., «Le surréalisme — la révolution des intellectuels», *La Revue dominicaine*, vol. LIV, n° 2, décembre 1948, p. 274-282; «Le surréalisme et la révolution», *Le Canada*, 18 décembre 1948, p. 14; «Le surréalisme est mort, dit le p. Robillard», *Le Canada*, 20 décembre 1948, p. 16; «Le surréalisme et la révolution des intellectuels», *Le Devoir*, 20 décembre 1948, p. 10; «Le surréalisme au point de vue moral», *La Presse*, 20 décembre 1948, p. 4; «Réponse à la lettre de P. Gauvreau sur la mort du surréalisme», *Le Canada*, 7 janvier 1949, p. 4; «L'automatisme surrationnel et la nostalgie du jardin d'Éden», *Amérique française*, n° 4, 1950, p. 44-73.
- ROBITAILLE, Adrien, «Prise de position. Pourquoi il ne faut rien attendre de l'école moderniste en peinture», *Le Devoir*, 20 janvier 1949; «Le libraire Henri Tranquille et sa rétrospective picturale d'août», *Le Devoir*, 29 juillet 1949, p. 7; «Œuvre d'art qui soulève un débat sur sa légalité», *Le Devoir*, 7 mars 1951, p. 6; «Un talent nouveau et certain E. H. Underhill», *Le Devoir*, 24 mars 1951, p. 7; «Les deux Salons du printemps», *Le Devoir*, 5 mai 1951, p. 7; «Quelques révélations avec Guité, Binning, Riordon et Borduas», *Le Devoir*, 10 mai 1951, p. 6; «Formes et couleurs. Les étapes de l'art vivant — Le salon de la critique — La collection Aepley», *Le Devoir*, 25 mai 1951, p. 6; «Splendeur de la lumière du Midi chez Gustave Vidal», *Photo-Journal*, 6 novembre 1954.
- ROGER-MARX, Claude, «Cocktail américain au Musée d'art moderne», *Le Figaro littéraire*, Paris, 2 mai 1953.
- ROLLAND, Roger, «Bleu et Or», *Le Quartier latin*, 16 février 1945, p. 4.
- ROUSSEAU, Bruno, «La peinture moderne vue par un profane», *Le Cécilien*, Valleyfield, 13 novembre 1944, p. 9.
- ROUSSEL, Paul, «Les deux arts. Un spectacle de danse offert par de jeunes artistes canadiens sur la musique de Pierre Mercure», *Le Canada*, 10 mai 1949, p. 5.
- ROUX, Jean-Louis, «François Lapointe m'engueule», *Le Quartier latin*, 19 octobre 1945.
- SAARINEN, Aline B., «For Shows Abroad. Museum of Modern Art Taking Steps to Aid Our Cultural Prestige», *The New York Times*, 4 avril 1954.
- SAINT-GERMAIN, Pierre, «Rétrospective chez Tranquille», *Le Petit Journal*, 31 juillet 1949, p. 46; «La vie montréalaise — Deux chiens dans un opéra automatisé», *Le Petit Journal*, 20 novembre 1949, p. 35; «Étrange attitude —

- Gauvreau se fâche», *Le Petit Journal*, 27 novembre 1949, p. 56; «Réalisme pas humain», *Le Petit Journal*, 23 novembre 1952, p. 61.
- SAINT-GERMAIN, Pierre et Claude GAUVREAU, «Querelle sur le réalisme», *Le Petit Journal*, 30 novembre 1952, p. 59.
- SANGSTER, Dorothy, «Sagitarrians' Exhibition Has Variety», *The Montreal Standard*, 1^{er} mai 1943, p. 10; «Local Art Exhibitions. Paul-Émile Borduas, At the Dominion Gallery», *The Montreal Standard*, 2 octobre 1943; «Contemporary Artists' Show», *The Montreal Standard*, 13 novembre 1943, p. 18.
- SARNAULT, «Treize peintres, un sculpteur à la Librairie Tranquille», *La Presse*, 13 août 1949, p. 48.
- SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la littérature? (IV)», *Les Temps modernes*, Paris, vol. II, n° 20, 1947, p. 1410-1429.
- SAWYER, K., «La phase du Pacifique», *Cimaise*, Paris, n° 7, juin 1954, p. 3.
- SCHNEIDER, Pierre, «Jean-Paul Riopelle», *L'Œil*, n° 18, 1956, p. 39.
- SENS, Marc, «Douze artistes américains au Musée d'art moderne», *L'Homme libre*, Paris, 2 mai 1953.
- SEUPHOR, Michel, «Véhémences confrontées», *Art d'aujourd'hui*, Paris, n° 5, avril 1951, p. 29.
- SHEFFY, Pearl, «Jean-Paul Riopelle Talks About Art», *Globe Magazine*, Toronto, 9 mai 1964, p. 6-8.
- SILBERT, C. H., «Art social et mondes intérieurs des Américains d'aujourd'hui», *Arts*, Paris, 24 avril 1953.
- SIMARD, Jean, «Autour de *Prisme d'yeux*», *Notre temps*, 14 février 1948.
- SOBY, James Thrall, «Younger European Painters», *Saturday Review*, New York, vol. XXXVII, janvier 1954, p. 61-62.
- STAHLY, F., «Pariser Kunstchronik», *Werk*, Berlin, vol. XLI, juillet 1954, p. 148-149.
- STEEGMAN, John, «Le directeur du Musée des beaux-arts répond à Claude Gauvreau: Le Salon du printemps plaira à tous, sauf aux extrémistes», *L'Aurorité*, 27 mars 1954, p. 7.
- SUTTON, Denys, «A Call to Order in Art. Some Pointers at the Venice Biennale», *The Daily Telegraph*, Londres, 19 juin 1954.
- SWEENEY, James Johnson, «The Young Guard — Painters in Paris», *Harper's Bazaar Magazine*, New York, février 1954, p. 107-111, 170 et 182.
- SYLVESTRE, Guy, «Peinture moderne», *Le Droit*, Ottawa, 8 février 1941.
- TAPIÉ, Michel et coll., «L'école du Pacifique», *Cimaise*, Paris, n° 7, juin 1954.
- TASSET, Jean-Marie, «Le solitaire de Sainte-Marguerite», *Le Figaro*, 19 mai 1994.

- TENAND, Suzanne, « Sous le ciel de Paris », *La Tribune des Nations*, Paris, 30 avril 1953.
- TESTIS (pseudonyme du frère Jérôme Paradis), « Vernissage », *Le Collégien*, août 1945, p. 5.
- TEYSSÈDRE, Bernard, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *La Barre du jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969.
- TOUPIN, Gilles, « Une rétrospective. Françoise Sullivan, quarante ans de carrière », *La Presse*, 28 novembre 1981, p. D-1 et D-26.
- UHTHOFF, Ina D., « Canadian Art Exhibition Has Strenght and Variety », *Victoria Colonist*, 30 mars 1954.
- VADEBONCŒUR, Pierre, « Les dessins de Gabriel Filion », *Liaison*, février 1949, p. 109.
- VADNAIS, P.-É., « On devrait protester », *Le Canada*, 24 septembre 1948, p. 4 ; « De Pellan, de l'automatisme et de la haine brûlante de tous pour le Cadenas », *Le Canada*, 11 mars 1949, p. 4.
- VAILLANCOURT, Paul, « La revue Bleu et Or. La renaissance d'une tradition », *Le Quartier latin*, 26 janvier 1945, p. 1.
- VALÉRY, Paul, « Projections libérantes de Paul-Émile Borduas », *Le Clairon*, 5 août 1949, p. 5.
- VALLERAND, Jean, « Borduas expose des gouaches à l'Ermitage », *Le Canada*, 27 avril 1942, p. 3.
- VALLIER, Dora, « La XXVII^e Biennale de Venise », *Cahiers d'art*, Paris, vol. XXIX, n° 1, octobre 1954, p. 109-115.
- VARIN, Roger, « J'ai écouté des maîtres de l'art moderne », *Le Salaberry*, Valleyfield, 26 octobre 1944, p. 3.
- VERDURIN, Paul, « Exposition conjointe de Ferron et Mousseau », *La Presse*, 16 février 1950, p. 35 ; « Peinture surrationnelle de jeunes artistes "rebelle" », *La Presse*, 23 mars 1950, p. 37.
- VERVILLE, Jean, « Sel et sucre de l'actualité », *Le Bloc*, 30 mai 1945, p. 15 ; « Sel et sucre de l'actualité », *Le Bloc*, 13 juin 1945, p. 7.
- VIAU, Guy, « En canot à la baie d'Hudson », *Technique*, décembre 1941 ; « Propos d'un rapin. "Où allons-nous ? Où l'esprit de vie le voudra." (Élie Faure) », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1943, p. 5 ; « Propos d'un rapin. La Société d'art contemporain », *Le Quartier latin*, 26 novembre 1943, p. 5 ; « Six peintres canadiens. Reconnaissance de l'espace », *Notre temps*, 12 juillet 1947, p. 5 ; « Place des artistes au 82, rue Sainte-Catherine Ouest », *La Revue des arts et des lettres*, 12 mai 1953 (texte d'une émission radiophonique).
- VIAU, René, « Riopelle, le hibou des Laurentides », *Libération*, Paris, 13 septembre 1993.

- VIAU, Roger, « Le Salon du printemps », *Amérique française*, juin-août 1949, p. 34-37.
- VILLEFORT, « Cette fameuse revue! », *Le Quartier latin*, 12 février 1946, p. 1.
- VILLENEUVE, Paquerette, « Exposition Ferron-Blair au Gesù », *Le Quartier latin*, 27 novembre 1952, p. 6; « Chez Tranquille. Vingt-trois peintres proclament une "orientation définitive" », *L'Autorité*, 20 février 1954, p. 7.
- VRINAT, R., « Triptyque », *L'Âge nouveau*, Paris, n° 73, mai 1952.
- WALDBERG, Patrick, « De l'Italie fantôme au Canada virtuel », *Combat*, Paris, 27 mai 1950, p. 4.
- WATT, Alexander, « International Gallery Guide », *Art in America*, New York, vol. XLII, n° 3, automne 1960.
- WEST, Bruce, « The Peace Arrives in Toronto », *The Globe and Mail*, Toronto, 11 avril 1951.
- Y. G., « L'avis de nos lecteurs. Amour, désir, vertige », *Le Petit Journal*, 5 septembre 1948, p. 44.
- YOUNG, Wayland, « The Biennale », *The Observer*, Londres, 27 juin 1954.
- ZERVOS, Christian, « Regards sur la peinture américaine », *Cahiers d'art*, Paris, n° 1, 1952, p. 96; « Jeune peinture & critique. À propos du X^e Salon de mai », *Cahiers d'art*, Paris, t. XXIX, 1954, p. 5-12.

INDEX

A

Abadie, Daniel, 799
 Abel, Lionel, 559
 Abellio, Raymond, 337, 479-481, 493, 549-552, 645, 646, 699, 700, 773, 774, 829, 970, 972
 Aboud, Racheed, 612, 613
 Abramovitch, Sam, 13
 Achard, Marcel, 815
 Acker, Adolphe, 559
 Adamov, Arthur, 335
 Adams, Ansel, 183
 Adler, Jankel, 124
 Affleck, Ray, 425
 Albers, Josef, 794
 Albright, Yvan Le Lorraine, 859, 860, 862
 Alexandrian, Sarane, 435, 561
 Jdanov, Alexandrovitch Andreï, 417
 Allendy, Colette, 650, 651
 Alleyn, Edmund, 901, 903, 904, 906, 909, 915-917
 Alloway, Lawrence, 928, 929
 Alvard, Julien, 927
 Amiet, Cuno, 941
 Amizlev, Iris, 14
 Ampleman, Jean, 189, 250, 259, 263, 264, 266, 315, 329, 330, 562
 Anderson, Doernbach, 278
 Anderson, M^{me}, 245, 469
 Anthony, Mary, 242, 245, 469, 471, 472, 473, 648
 Appel, Karel, 809, 868, 931, 944, 945
 Aragon, Louis, 162, 339
 Arbour, Madeleine, 209, 263, 285, 311, 385, 484, 532, 534, 536, 558, 576, 611, 665, 615, 665
 Arbour, Rose-Marie, 15, 587, 655

Arbuckle, Franklyn, 894
 Archambault, Louis, 448, 449, 452, 454, 627
 Archipenko, Alexandre, 97
 Arcimboldo, Giuseppe, 363
 Armstrong, William, 257, 425, 426
 Arnal, François, 809, 944, 945
 Arnaud, Noël, 105, 339, 342, 343
 Arnold, Jack, 765
 Aron, Raymond, 966
 Aronof, Grace, 842
 Aronson, Marian, 87
 Arp, Jean, 97, 292, 355, 369, 931, 938, 941
 Artaud, Antonin, 335-337, 426-428, 434, 468, 493, 494, 595, 684, 970
 Asselin, Olivar, 498
 Atlan, Jean-Michel, 344, 355, 926
 Atlan, Jean-Michel, 355
 Aubert de Gaspé, Philippe, 858
 Aubeis, Léonie d'Asby, 363
 Aubry, Claude, 590
 Aubry, Simone Beaulieu, 346, 349, 781
 Auger, Jacques, 784
 Autrand, Charles, 864
 Ayotte, Léo, 890
 Ayre, Robert, 21, 193, 315, 671, 790, 920, 960

B

Babinski, Maciej, 674, 675, 676, 679, 690, 698, 790-792, 788, 836, 897
 Bacon, Francis, 931
 Baj, Enrico, 368
 Bakounine, Georges, 429
 Balanchine, George, 244
 Baldwin, Martin, 936
 Ballocco, Mario, 738

- Balthus, Balthazar Klossowski de Rola dit, 911
Bancquart, 343
Bandeira, Antonio, 942
Barbeau, Manon, 719
Barbeau, Marcel, 10, 40, 181-183, 191, 193, 217-221, 245, 250, 252, 257, 261-263, 266, 270-273, 278, 279, 281-283, 285, 291, 306-309, 311, 312, 315, 317, 319, 330, 346-351, 353, 354, 364, 384, 385, 411, 425, 426, 430, 448, 453, 459, 462, 475-478, 484, 499, 500, 514, 526, 562, 576, 610, 611, 614, 630, 631, 658, 660, 665, 667, 674, 675, 685, 691-693, 695, 701, 703, 707, 719, 721-724, 743, 759-769, 781, 788-793, 810-815, 830, 832-837, 842, 845-849, 858, 893, 897, 901-903, 905, 906, 916, 920, 921, 924, 971, 972, 976
Barbeau, Paul, 842
Barbeau, Philippe, 477
Barbeau, Suzanne voir Meloche, Suzanne
Barbeau, Victor, 525, 526
Barbizon, école de, 51
Barcelo, Joseph-L., 199, 710
Baril, Marcel, 176, 177
Barotte, René, 795, 799
Barr, Alfred H., 883
Barrault, Jean-Louis, 434
Barrette, Antonio, 614
Barron, Marie-Louise, 367
Barthes, Roland, 27, 183, 646
Baskine, Maurice, 559, 809
Bastien, Hermas, 75
Bataille, Georges, 23, 103, 337, 436, 970
Battistini, Yves, 343, 345, 732, 736
Baudelaire, Charles, 50, 55, 233, 320, 498
Bauhaus, 97, 98
Baulu, Roger, 449
Baur, John I. H., 963
Bazaine, Jean, 645-647, 718, 852, 870, 886, 951, 952, 970
Bazin, Jules, 51
Baziotes, William, 794
Beaudet, André, 103, 104, 224, 950
Beaudin, Irène, 588
Beaudouin, A., 842, 848
Beaudry, J.-M., 107
Beaugrand, Gilles, 46
Beaulieu, Claude, 780
Beaulieu, M^{me}, voir Aubry, Simone Beaulieu
Beaulieu, Paul, 294, 346, 349, 384, 449, 780
Beauregard, Azélie, 842
Beauvoir, Simone de, 360
Beckett, Samuel, 434, 802, 806-808, 882, 884, 970
Bédard, Louise, 472
Beder, Jack, 172, 278
Bédouin, Jean-Louis, 30, 343, 558, 595, 600, 601, 604, 605
Béland, André, 228
Béliveau, Juliette, 255
Belleau, Jeanne, 915
Bellefleur, Léon, 133, 137, 172, 176-178, 192, 222, 223, 253, 278, 281, 283, 284, 386, 425, 448, 449, 454, 459, 755, 781, 832, 842
Bellio, D' de, 294
Bellmer, Hans, 970
Belzile, Louis, 952
Bengle, Arthur, 58
Bengle, Otto, 58
Benoit, Jean, 207, 448
Bénouville, général de, 480
Benton, Thomas Hart, 101
Berg, Alban, 638
Bergeron, René, 107
Bergeron, Suzanne, 842, 849, 915, 916
Bergstrasser, Jean, 559, 605
Bernard-Trudeau, Claude, 538
Bertrand, E. R., 21, 22
Besson, Georges, 860
Bethune, D' Norman, 53
Bieler, Zoe, 281
Billy, Hélène de, 110, 211
Binning, Bertram Charles, 928, 929, 932, 935, 937, 941
Biro, Adam, 736
Bissière, Roger, 931
Bisson, 58, 60-62, 79, 110, 882
Bisson, Henri, 58-62, 79, 110, 882
Bisson, Yvette, 61, 79
Biton, Lucien, 343
Blackburn, Maurice, 858
Blain, Jean-Guy, 614
Blair, Robert, 571, 576, 590, 614, 621, 658, 674, 676, 759, 760, 762, 787, 788, 815-820, 836, 842, 848, 849, 890-893, 901, 923
Blake, William, 363, 948
Blanchet, Jacques, 842
Bland, John, 422
Bleau, J.-Eugène, 203-205
Blin, Roger, 434, 808

- Blouin, Georges-Henri, 178, 291
 Blouyn, Paul, 901, 903, 904, 909, 910
 Bluhm, Norman, 727
 Blum, Léon, 481
 Boas, Francizka, 241-244, 467, 468, 470, 610
 Boileau, Nicolas, 353, 355, 584
 Boivin, M^{me} Horace, 123
 Bonin, Fernand, 87, 92, 133, 134, 137, 170,
 172, 174-178, 180, 192, 222, 253, 256,
 257, 278, 281, 283, 284, 330, 425, 430
 Bonnard, Pierre, 411
 Bonnefoy, Yves, 731
 Borcoman, J., 76
 Bordeaux, 426
 Borduas, Paul-Émile, 7, 10-13, 15, 19, 20,
 22, 26, 27, 30-33, 35-50, 52, 54, 57, 67-
 73, 76, 80-83, 87-90, 92, 93, 95-99, 102-
 104, 106, 107, 113-115, 117-120, 122,
 125-133, 135-137, 196, 223, 258, 261,
 266, 279, 288, 303, 322, 420, 422, 551,
 608, 943
 Borduas, Camille, 90
 Borduas, Gabrielle, 36, 38, 41
 Borduas, Paul, 282
 Borès, Francisco, 925
 Bosch, Jérôme, 356, 363
 Botticelli, Sandro, 390
 Bouchard, Édith, 842
 Bouchard, Mary, 172, 258, 329
 Bouchard, Thomas, 198
 Bouchard, (T.-Damien), 498, 626, 736, 784
 Boucher, Camille, 90
 Boucher, Lucienne, 90
 Boudaille, Georges, 779, 795
 Boudreau, Pierre de Vigny, 781, 842
 Bouguereau, Adolphe William, 370, 754
 Boulanger, Rolland, 562, 563, 565, 568, 590-
 592, 607, 624, 625, 657-661, 672, 681-
 685, 714, 715, 724, 751, 752, 754-758,
 761, 780, 792
 Boumeester, Christine, 732, 733
 Bourassa, André-G., 14, 20, 31, 33, 161, 162,
 228, 229, 276, 422, 496, 517, 821, 900,
 976
 Bourgeois, Louise, 742
 Bourgogne, François, 818, 956
 Bouthillier, Thérèse, 74
 Bouvet, Francis, 559, 561
 Bouyeure, Claude, 78, 110
 Brabant, 178, 611
 Brâncusi, Constantin, 97
 Brandtner, Fritz, 135, 192, 193, 255, 422,
 781
 Braque, Georges, 22, 258, 259, 316, 398, 411,
 801, 869, 929
 Brassai, Gyula Halasz, dit, 974
 Brauner, Victor, 355, 368, 435, 436, 559,
 561, 809, 931
 Breton, André, 19, 23-29, 31-37, 49, 69, 96,
 97, 101-107, 126, 128, 129, 161-165, 193-
 195, 197, 198, 213, 227, 231, 259, 268,
 276, 296, 303, 304, 310, 317-323, 325-
 328, 336-338, 341, 342, 344, 358, 361,
 363-373, 375, 376, 389, 391, 396, 403,
 415, 419, 436, 439-445, 485, 486, 493,
 495, 498, 500, 502, 504, 518, 536, 544,
 545, 548, 549, 553-555, 559, 560, 561,
 565, 575, 586, 597, 599, 600, 602-604,
 717, 732, 736, 739, 777, 778, 806, 821,
 828, 829, 836, 968, 970, 972-975
 Breton, Éliisa, 599, 600, 604
 Brewer, Griffith, 613
 Brewster, David, 116
 Brianchon, Maurice, 911
 Brind'Amour, Yvette, 255
 Brittain, Miller, 459
 Bronfman, Alan, 792
 Brooks, James, 794, 870
 Brosseau, Philippe, 15
 Brown, Trisha, 470
 Bruchési, Jean, 120, 236, 328, 329, 332, 334,
 335, 424
 Brudieux, Roland, 604
 Brunet-Weinman, Monique, 29
 Bruno, D' Cormier, 13
 Bryen, Camille, 355, 356, 737, 738, 742, 808,
 809, 944
 Brynner, Yul, 160
 Buchanan, Donald W., 497, 498, 500, 628,
 929
 Buck, Robert T., 728
 Buck, Tim, 303
 Buffet, Bernard, 911, 926
 Buñuel, Luis, 970
 Bureau, Jacques, 105
 Burri, Alberto, 737, 738, 874, 877, 944
 Butler, Reg, 809, 931
 Butor, Michel, 732

C

 Cage, Otis, 872, 873, 876
 Caillard, Christian-Hughes, 911
 Caillois, Roger, 162

- Caiserman, Ghitta, 425, 426, 781, 842
Calder, Alexander, 351, 864, 859
Camus, Albert, 493
Capel, A., 842
Capogrossi, Giuseppe, 737, 738, 741, 742, 944
Cardinal, Roger, 30
Carnduff, Andrew Ritchie, 859
Caron, Robert, 207
Carr, Emily, 929, 932
Carrà, Carlo, 929
Carrouges, Michel, 801
Carzou, Jean, 931
Cassou, Jean, 346
Castelli, Leo, 794
Cathelin, Jean, 777, 778
Cendrars, Blaise, 200
Certeau, Michel de, 9
Cézanne, Paul, 51, 63, 88, 94, 126, 265, 594, 754, 852, 921-924
Chabrun, Jean-François, 105, 339
Chagall, Marc, 25, 98, 100, 197, 926, 929
Chaissac, Gaston, 944
Champagne, Jean-Louis, 901
Champeau, André, 657, 658, 842
Champeau, Jean-Louis, 759, 760, 890
Champigneulle, Bernard, 861
Chapelain-Midy, Roger, 911, 913
Charbonneau, ferme des, 155, 161, 209
Charbonneau, Gilles, 87
Charbonneau, Louis, 612
Charbonneau, M^{re} Joseph, 383
Charchoune, Serge, 711, 724
Charcot, Jean-Martin, 24
Charlebois, Alyne, 51
Charlebois, Roland-H., 51, 237, 422
Charles IV, 429
Charles-Garnier, frère, voir Fernand Leduc
Charpentier, Gabriel, 648
Charpentier, Henri, 50-51, 60
Charron, Aimé, 107
Chartier, Ferrier, 129
Chastel, André, 863, 864
Chateaubriand, François René de, 870
Chazal, Malcolm de, 445, 446
Chauvin, Jean, 832
Chicoine, Pierre, 107
Chicoine, René, 50, 201, 590, 890
Chicoine, Yves, 107
Chiodini, Edmundo, 425
Chiriaeff, Ludmilla, 858
Chirico, Giorgio de, 28, 29, 363, 929
Choquette, Luc, 170, 454, 455, 457, 710, 792, 793
Cimon, Louise, 833
Clair, René, 93
Clarac-Sérou, Max, 731, 943
Clark, Hélène, 622, 842
Clark, Marcelle, 622, 842
Claro, Élisia, 161, 162, 163, 164, 444
Claudel, Paul, 76, 160, 234, 315, 541
Cleveland, F. Morgan, 665
Cliche, Robert, 576-579, 581-582, 584-587
Coates, Robert, 873
Cole, Alan, 675, 678
Colla, Ettore, 738
Collette, Claude, 842
Colomb, Denise, 925
Combas, Pierre de, 550, 700
Comeau, André, 937
Comtois, Ulysse, 901, 905, 907, 909, 919, 920, 921, 956
Connelly, J.-S., 792
Connelly, M^{me} J.-S., 792
Cook, John F., 747
Cooper, Douglas, 942
Corbeil, Gilles, 955, 956
Corbeil, Maurice, 706, 793
Corbusier, 258
Cormier, Bruno, 51, 52, 53, 76, 89, 108, 159, 166, 193, 194, 209, 215, 216, 227, 233, 234, 274, 275, 472, 484, 505, 576, 616, 617, 695, 971
Corneille, Guillaume Van Berverloo, dit, 931
Cosgrove, Stanley Morel, 120-122, 278, 660, 663, 668, 670, 672, 688, 704, 756, 781, 842, 917, 929
Côté, Claude, 107
Côté, Omer, 203-204, 235
Côté, Victor, 614, 842
Coudeyre, Marcel, 737
Courbet, Gustave, 403, 931, 932
Coutaud, Lucien, 931
Coutlée, Marcel, 87
Couturier, père Marie-Alain, 29-31, 43, 51, 88, 99, 198, 217, 294, 316, 317, 319, 320, 327-329, 331, 332, 334, 335, 380, 381, 436
Cravan, Arthur, 619
Crégut, Robert, 604
Creuze, Raymond, 652, 654, 724
Crevier, Gérald, 53, 161

Croce, Benedetto, 965
 Cunningham, Merce, 648
 Czuczka, Alfred, 793
 Czuczka, M^{me} Alfred, 793

D

- Dacosta, A., 559, 561
 Daignault, Richard, 290
 Dali, Salvador, 25, 27, 29, 31, 32, 36, 72, 82, 91, 125, 197, 341, 363, 395, 396, 410
 Danon, Frances, 424
 Dansereau, Pierre, 518, 523, 538, 539
 Danto, A. C., 966
 Daoust, Sylvia, 588
 Daudelin, Aimé, 123
 Daudelin, M^{me} Aimé, 123
 Daudelin, Charles, 12, 46, 47, 87, 92, 93, 96, 100, 122, 123, 133-135, 137, 172, 174-178, 180, 181, 188-191, 222, 223, 247, 252, 257-259, 277, 278, 286-292, 296, 330, 349, 967, 968
 Daudet, Léon, 415
 Dausset, Nina, 603, 780
 Daussy, Raymond, 343
 David, Athanase, 236
 David, Raymond, 50
 Davis, Robert Tyler, 463, 667, 841
 Davis, Gary, 493
 Davis, Stuart, 859
 Dax, Adrien, 604
 Dax, Pierre, 223, 250
 Debussy, Claude, 89, 638, 858
 Degand, Léon, 346, 347, 354, 355, 369, 717, 863, 942
 De Kooning, William, 735, 737-738, 741-742, 794-796, 874, 932, 942
 Delacroix, Eugène, 51, 94, 265, 498, 584
 Delagrave, A., 32
 Delaunay, Robert, 96, 97, 411
 Delisle, Jacques, 189-191, 193, 247-250, 256, 257, 449, 450, 609
 Deloncle, Eugène, 480
 Delrue, Georges, 842
 Demarne, Pierre, 559, 604
 Demers, Aline, 842
 Dénéchaud, Jean, 713, 760, 790
 Denis, Maurice, 46, 56
 Depairon, Cécile, 658, 759, 760, 762, 842
 Dequoy, Aurore, 107, 621
 Dequoy, Fernand, 107
 Dequoy, Marcel, 107
 Derain, André, 931
 Deren, Maya, 101
 Derlon, Nicole, 827
 Derome, Anita, 562, 590
 Désautels, Michel, 14, 124
 Desbiens, Jean-Jacques, 614
 Descargues, Pierre, 353, 355, 602, 603, 653, 741, 799, 951
 Deschamps, Brigitte, 15
 Desnoyer, François, 911, 913
 Desroches, Magdeleine, 53-54, 56, 73, 119, 122, 170, 176-178, 180, 253, 278, 281, 283, 425-426, 430, 453, 459-460, 462, 518
 Desrosiers, Jacques, 43
 Desrosiers, Ted, 43
 Desternes, J., 493
 Desvallières, Georges, 56
 Dewasne, Jean, 344
 Déziel, R. P., 541
 Diderot, Denis, 9
 Diehl, Gaston, 926
 Dio, François di, 864
 Dion, Diane, 842
 Dodeigne, Eugène, 944
 Doernbach, P. Anderson, 172
 Domingue, Maurice, 622, 890
 Dominguez, Oscar, 32, 198, 363, 596
 Donati, Enrico, 193, 197, 198, 368, 808, 923
 Dorival, Bernard, 926
 Dostie, Gaétan, 229
 Dotremont, Christian, 342, 344, 732
 Doucet, Peter, 425, 426
 Dova, Gianni, 809, 944
 Doyon, Charles, 22, 27, 72, 89-92, 108, 129, 130, 133-135, 137, 175, 251-253, 257, 263-265, 267, 282, 283, 287, 291, 308, 310-313, 425, 450, 454, 455, 458, 473, 474, 498, 513, 558, 562, 567, 568, 590, 592, 593, 624, 627, 708, 716, 743, 791, 792, 816, 841-843, 849, 856, 857
 Drolet, Étienne, 498
 Drouin, René, 776
 Dubé, Marcel, 836
 Dubé, Rodolphe, voir François Hertel
 Dubuc, Jacques, 170, 179, 530-533, 537
 Dubuc, Pierre-Carl, 178, 449
 Dubuffet, Jean, 428, 599, 775, 809, 943
 Duchamp, Marcel, 97, 101, 102, 164, 198, 304, 362, 363, 368, 396, 556, 557, 564, 739, 905, 951

Duchesne, Yanick, 15
Duffy, Helen, 51
Dufilho, Jacques, 434
Dufresne, Henri, 776, 801
Dufresne, Jean-Victor, 843, 849, 855
Duhamel, Roger, 27, 389, 390, 505-508, 628
Duits, Aube, 104
Duits, Charles, 104
Duliani, Mario, 844, 848, 909, 910
Dumas, D' Paul, 28, 128, 267, 268, 710
Dumouchel, Albert, 260, 386-388, 425, 448,
449, 755, 770, 781, 832, 842, 890, 893
Dumouchel, Pierre, 343, 344
Duncan, Isadora, 161
Duplessis, Maurice, 306, 505, 581, 636
Duprey, Jean-Pierre, 604
Duprey, Yves, 890
Dupuis, André, 107
Dupuis, Paul, 784
Dupuy, Pierre, 937
Duquette, Jean-Pierre, 479, 715
Durham, Lord, 486
Durlacher, 810
Durocher, René, 842
Dussault, Jean-Claude, 12, 51, 74, 241, 537,
572, 573, 589, 611, 618, 642, 658, 675-
677, 679, 692, 696, 699, 700, 706
Duthuit, Georges, 600, 726, 727, 777, 801,
802, 805, 806, 827, 865, 882, 884, 945
Duval, Paul, 222, 254
Dyde, M^{me} H. A., 930, 932, 935

E

East, Benoît, 781, 915
Echaurren, Matta, 559, 733
Eckers, Hans, 675, 679, 759, 760, 788, 790,
791, 792, 897, 901, 905, 920
Elgar, Frank, 862
Élie, Robert, 70, 71, 231, 269, 317, 318, 410,
449, 497, 501-505, 518, 539, 562, 618,
968
Ellenwood, Ray, 13, 15, 101, 243, 389, 471,
482, 666, 767, 768, 976
Ellington, Duke, 471, 611
Éluard, Paul, 339, 356, 372, 373, 572
Émery, Fleurent, 462, 576
Émond, Philippe, 759, 760, 890, 891, 900,
901, 919, 920
Engels, Friedrich, 304, 419, 444
Ephrem, frère, 61
Ernst, Max, 25, 28, 31, 97, 100, 102, 197,
198, 259, 311, 363, 369, 370, 395, 396,
604, 735, 743, 863, 931, 938, 941, 970
Érouart, Gilbert, 560, 807
Espiau, Marcel, 862
Estève, Maurice, 718, 931, 942
Estienne, Charles, 353, 368, 602, 603, 741
Étienne-Martin, 809, 944
Eveleigh, Henry, 20, 172, 230, 260, 278, 763,
843
Eveleigh, Romany, 842
Ewen, Paterson, 658, 674-678, 698, 759-762,
771, 830, 843, 849, 890

F

Facchetti, Paul, 775, 944
Fainmel, Charles, 422
Fainmel, Ivan, 843
Fainmel, Marguerite, 172, 278, 459
Falgairolle, Adolphe de, 863, 864
Falkenstein, Claire, 809, 927, 928, 944
Falzoni, Giordano, 604
Faucher, Ginette, 14
Faucher, Jean-Charles, 51
Faucher, Jean-Maurice, 614
Faulkner, William F., 870
Faure, Élie, 47-49
Fauteux, Roger, 40, 217, 218, 246, 247, 252-
254, 256, 257, 261-264, 266, 267, 270,
271, 278-280, 283, 306, 308, 311-313,
315, 317, 319, 34-351, 353, 354, 364, 411,
484, 499, 793, 968, 969, 971
Fautrier, Jean, 775
Febvre, Michèle, 470
Federer, Oscar, 793
Federer, M^{me} Oscar, 793
Feldman, Morton, 243
Félix, Maurice, 50, 51, 380, 517
Feltus, Peter, 208
Ferron, Jacques, 576-578, 582-585, 588, 590,
620, 658, 679, 710, 722, 784, 843
Ferron, Marcelle, 10, 13, 40, 210, 316, 411,
425, 462, 484, 500, 576, 587-590, 614,
622-623, 626, 655-656, 660-661, 664-667,
675-676, 756, 759-760, 762, 767, 781,
788, 790-791, 793, 810, 815-820, 830,
841-843, 845-846, 848-849, 866, 969,
971-972
Ferron-Hamelin, voir Marcelle Ferron
Ferry, Jean, 559, 604

- Filion, Armand, 51
 Filion, Gabriel, 12, 40, 41, 44-46, 50, 74, 87, 92, 137, 174, 176-179, 180, 181, 278, 448, 449, 533, 562, 594, 622, 790, 843, 890, 891, 901, 921, 924, 968
 Filion, Jean-Paul, 788, 790-792
 Filion, Pierrette, 915
 Fiorucci, Vittorio, 857
 Fisette, Jean, 31, 305, 388, 389, 440, 448, 452
 Fitzsimmons, James, 871-873, 875, 876, 888, 890, 927
 Flancer, Ludwig, 843
 Flaubert, Gustave, 123, 519
 Forgues, Rémi-Paul, 219, 227-232, 234, 386, 482, 576, 614, 617, 618, 621, 682, 693, 700, 702, 703-705, 766-769
 Forster, Michael, 124, 736, 755
 Foster, Hal, 24, 336, 970
 Fougeron, André, 926
 Fourier, Charles, 96, 195
 Fragonard, Jean-Honoré, 294
 Francastel, Pierre, 911
 Frances, Esteban, 765
 Francesca, Piero della, 29
 Franchet, Louis, 248
 Francis, Sam, 725-728, 780, 809, 825, 865, 887, 927, 928, 944
 Francken, Ruth, 727, 809, 944
 Fréchet, André, 271
 Freddie, Wilhelm, 368, 732
 Freud, Sigmund, 22-24, 26-29, 234, 365, 385, 419, 533, 552, 575, 576, 618, 685, 783
 Freud, Lucian, 931
 Freygood, Peter, 474
 Fruhmann, 942
 Furet, François, 8, 19

G

- Gabriel, René, 376
 Gadbois, Denyse, 87, 133, 137, 172, 278
 Gadbois, Louise, 172, 174, 192, 193, 330, 609
 Gagnaire, Aline, 343
 Gagnier, Gérald, 612
 Gagnier, Jacques, 179
 Gagnon, Carolle, 13, 476
 Gagnon, Clarence A., 44, 609
 Gagnon, Ernest, 532, 539, 547, 656
 Gagnon, François, voir François Rinfret
 Gagnon, Henri, 303, 685, 721
 Gagnon, Marcel, 553, 555
 Gagnon, Maurice, 21-30, 37, 41-42, 44, 46-47, 67, 87, 92, 93, 114, 122, 123, 126, 128, 129, 137, 171, 199, 207, 268, 306-311, 314, 329-331, 380-384, 449, 454, 456, 457-458, 463, 497, 498, 500, 541-542, 548-549, 617
 Gagnon, Pnina, 16
 Gagnon, Véronique, 336
 Gainsborough, Thomas, 294
 Galilée, 498
 Galy-Carles, Henry, 799
 Garant, André, 915
 Garant, Louise, 915, 917
 Gariépy, Madeleine, 394, 397, 404, 406, 416, 460, 496, 497, 538
 Garneau, Adolphe, 588
 Garneau, Léonard, 270, 271
 Garneau, Madeleine, 614
 Garneau, Pierre, 176, 192, 425, 448, 449
 Gascon, Gabriel, 50
 Gascon, Jean, 50, 160, 815, 836
 Gascon, Pierre, 562, 590
 Gaudi, Antonio y Cornet, 91, 98
 Gaudreau, Irénée, 614
 Gauguin, Paul, 707
 Gauthier, Bernard, 208
 Gauthier, Maurice, 374, 404, 406, 466
 Gauthier, Ninon, 13, 476
 Gauthier, René, 747
 Gauvin, Lise, 58-60, 62, 78, 81, 213, 277, 297, 426, 427
 Gauvreau, Marie, 272
 Gauvreau, Claude, 7, 11, 12, 14, 15, 50-52, 73-76, 83, 114, 166, 167, 169, 170, 181, 210, 219, 220, 221, 227, 228, 231, 233, 241, 248, 249, 250, 253-254, 256, 257, 262, 279, 280-282, 295, 296, 306, 308-311, 315, 322, 323, 384, 385, 386, 393, 403, 406-411, 420, 427, 429, 445, 447, 453, 454, 471, 475, 476-478, 482-484, 494-496, 499, 503, 505, 511, 512, 514, 515, 519, 522, 523, 531, 537, 540, 541, 554, 555-557, 549, 562, 563, 565, 571-573, 576, 578, 582, 584, 588, 611, 614, 617, 618, 626, 630-632, 634-636, 640-642, 649, 654, 658, 661, 662, 665, 667, 669, 671, 672, 675-679, 682-686, 689, 690, 692, 693, 695-697, 699, 700, 702, 705, 707, 710, 719, 723, 736, 742-744, 751-759, 762, 763, 765, 766, 768, 769,

- 771, 784, 787, 788, 789, 792, 793, 813,
818-820, 836, 843, 850, 854, 855, 894-
898, 900-913, 915, 918, 921-923, 969,
971, 972, 975, 976
- Gauvreau, Jean-Marie, 54, 112, 117, 218,
272-274, 376, 378-383, 508-510, 516,
519, 521, 522, 528-530
- Gauvreau, Louis, 87, 89
- Gauvreau, M^{me}, 306, 317, 468, 590, 768, 854
- Gauvreau, Pierre, 13, 14, 40, 41, 49-57, 73,
74, 76, 87, 89, 90, 99, 119, 122, 124, 125,
133, 134, 137, 166, 170, 172, 174, 176,
177, 178, 180, 222-223, 233, 234, 243,
246, 247, 249, 252, 256, 259-263, 266,
278-280, 282, 284, 291, 306, 307, 309,
311-313, 315, 319, 321, 322, 330, 346,
347, 349, 364, 371, 385-387, 391-400,
402, 404, 407, 409-411, 413, 425, 426,
430, 445-448, 453, 455, 459, 460, 462,
478, 482, 484, 498, 499, 503, 511, 513-
515, 532, 534, 536-539, 541, 543, 544,
558, 567, 572, 574, 576, 585, 587, 603,
604, 607-608, 611, 614-616, 626, 658,
677, 687, 689, 690, 692-709, 732, 733,
736, 759-762, 767, 781, 782, 788, 790-
793, 811, 830, 832, 839, 840, 843, 847-
849, 890-893, 901, 919-921, 924, 949,
960, 963, 964, 971-975
- Gélinas, 42
- Gélinas, Jean, 562
- Gélinas, Pierre, 228, 230, 298, 303, 398, 400-
403, 407, 412-414, 418, 421, 441, 490,
908, 914
- Gendron, Lucien, 747
- Gérauld, Gabriel, 798
- Géricault, Théodore, 293
- Germinova, Maria, 372
- Ghelderode, Michel de, 774
- Giacometti, Alberto, 807, 970, 974
- Gide, André, 615
- Giguère, Roland, 75, 614, 759, 836, 843, 850,
924, 948
- Gilford, Joe, 469
- Gillet, R. E., 808, 809, 944, 945
- Girard, Henri, 449, 496-498
- Girard, M^{me} Henri, 449
- Gishia, Léon, 911, 913, 926
- Gladu, André, 202
- Gladu, Arthur, 260, 386, 387, 448, 449, 562
- Gladu, Paul, 790, 843, 849, 856, 857, 890,
892, 917, 921, 957, 960-961
- Glasco, Joseph-M., 809
- Gleizes, Albert, 397, 411, 659
- Godard, Paulette, 843
- Goerg, Édouard, 931
- Goering, Hermann, 293
- Goetz, Henri, 370, 732, 733
- Goguen, Jean, 836, 847, 901, 902
- Goldberg, Éric, 172, 278
- Goldwater, Robert, 742, 869-871, 875
- Goll, Yvan, 162
- Gombrich, Ernst Hans, 34, 35
- Gonthier, Benoît, 748-750
- Goodnough, Robert, 794
- Goodrich, Lloyd, 963
- Goodwin, Betty, 425, 426
- Gorin, Jean, 651
- Gorky, Arshile, 101, 165, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 246, 368, 557, 559, 735, 737,
794, 859, 862, 963
- Gorky, Agnes, 196, 559
- Gosselin, Claude, 242, 467, 858
- Gottlieb, Adolph, 794, 963
- Gottwald, Klement, 373
- Götz, Karl-Otto, 732
- Goudreau, Jean-Paul, 462
- Goulet, André, 657, 658, 665, 784, 843
- Gourd, David, 43
- Goya, Francisco de, 294
- Graham, Martha, 242, 468
- Grandmont, Éloi de, 188, 189, 191-193, 201,
246, 251, 252, 257, 258, 266, 352
- Graves, Morris, 725, 859, 860, 927
- Gray, Gabrielle, 778
- Greco, Domenikos Theotokopoulos dit le,
88
- Greenberg, Clement, 871, 876, 887
- Grenier, Raymond, 323, 324, 348, 349, 364,
371
- Grenier, Suzanne, 375, 390
- Grenier, William, 890
- Grier, Eldon, 172, 278, 422
- Grignon, Roger, 449
- Gris, Juan, 411
- Gropius, Walter, 98
- Groulx, chanoine Lionel, 486, 586
- Groulx, Gilles, 772, 837
- Groulx, Yves, 270, 271
- Guggenheim Musée, 870, 872, 874
- Guggenheim, M^{me} Peggy, 938
- Guhn, Tomi, 905
- Guiette, René, 809

Guilbault, Denise, voir Dyne Mousso
 Guilbault, Gilbert, 562, 665, 671, 772, 836, 837

Guilbault, Muriel, 385, 391, 403, 404, 465, 484, 485, 562, 576, 590, 614, 658, 665, 671, 787, 820, 837, 969, 973

Guilbeault, Armand, 621

Guilly, René, 533

Guimard, Hector, 91, 98

Guindon, Léo, 498

Guité, Suzanne, 163, 707, 843

Guston, Philipp, 794

Guyot, Lise, 384

H

Haefhely, Claude, 777

Halpern, Jacques, 732, 733

Hals, Franz, 294

Hambleton, Joséphine, 33, 425, 433

Hamel, Émile-Charles, 128, 282-283, 288, 289, 291

Hamel, Louis-Paul, 843

Hamelin, René, 411, 588, 590

Hantai, Simon, 868, 870

Harbour, M^{re}, 204

Hare, David, 104, 363, 368

Harris, Lawren S., 831

Harrison, Allan, 135, 172, 278

Hart, M^{me} Lawrence, 793

Hart, Lawrence, 793

Hartung, Hans, 355, 718, 738, 742, 743, 868, 926, 931, 942, 944, 945

Harvey, Carmen, 843

Harvey, Jean-Charles, 21, 229, 230, 498, 843

Harvey, Marcel, 770, 843

Hausmann, Raoul, 312

Hauteclouque, Jean de, 199

Hayter, William, 124, 295

Heartfield, John, 312

Hébert, Adrien, 894

Hébert, Jacques, 188, 223, 231

Hébert, Julien, 87, 137, 176

Hector Guimard, 98

Hedges, Doris, 747

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 96

Heisler, Jindrich, 372, 435, 436, 559, 604

Held, Al, 727

Hélion, Jean, 397

Hémond, Monique, 612

Hénault, Gilles, 13, 128-130, 133, 166, 169, 172, 276, 277, 289, 293, 298, 303-306,

384, 398, 400, 403, 407, 412-416, 418, 419, 422, 426, 441, 444, 490, 589, 590, 658, 829

Hénault, M., 401, 402

Henein, Georges, 732

Henraux, Albert S., 293

Henri IV, 784

Henry, Maurice, 559, 560

Herbin, Auguste, 135, 651, 893, 944

Hérolde, Jacques, 344, 368, 435, 559, 604

Hérolde, Vera, 435

Hertel, François, 36, 38, 40-42, 44-46, 52, 73, 87, 171, 207, 542, 968

Hervey-Saint-Denys, 23

Heward, Prudence, 172, 192, 278

Heymann, Gunther, 622

Hill, Heather, 471

Hirschfield, Morris, 369, 742

Hitler, Adolf, 293

Höch, Hannah, 312

Hofmann, Hans, 743, 794, 809

Holm, Hanya, 161, 242, 244, 245, 468, 469

Honnecourt, Villard de, 34

Hopper, Edward, 859, 860, 862, 864

Horace, 946

Horst, Louis, 242

Howard, Charles, 928

Hubbard, R. H., 474, 781, 930, 932-937, 939-942

Hudon, Claudia, 477

Hudon, Normand, 890

Hudon, Simone, 588

Huelsensbeck, Richard, 732

Hugo, Victor, 802

Hulme, George, 939, 940

Hultberg, John, 727, 944

Humblot, Robert, 911

Humphrey, Jack, 172, 278

Hunter, Sam, 883, 885, 887

Huot, Maurice, 129, 134, 562, 564, 565, 590, 592, 892

Huss, Jean, 498

Huyghe, René, 25, 68

I

Iliu, Josef, 890, 891, 893

Ingres, 51, 94, 294

Istrati, Alexandre, 944

J

Jackson, A. Y., 135
 Jacob, Max, 473
 Jacobs, Rachel, 727
 Jaffe, Shirley, 727
 Jaguer, Édouard, 343, 654, 731, 733, 736, 924
 Jamet, Dom Albert, 24, 26, 27, 103
 Janet, Pierre, 24, 26, 27, 103
 Jannot, Henri, 911
 Jarlot, Gérard, 348, 355
 Jarry, Alfred, 96, 304, 572
 Jasmin, André, 12, 87, 92, 133, 134, 137, 172, 174-175, 177, 180, 181, 192, 193, 222, 252-253, 278, 281-283, 330, 562, 622, 967, 968
 Jasmin, M^{me} André, 562
 Jasmin, Édouard, 843
 Jasmin, Guy, 515, 538, 590
 Jasmin, Judith, 449, 915
 Jauran, voir Rodolphe de Repentigny
 Jdanov, Andrei Alekandrovitch, 417, 819
 Jean, Marcel, 368, 559
 Jeanne d'Arc, 498
 Jeannotte, Guy, 107, 611
 Jérôme, frère, voir Jérôme Paradis
 Jérôme, Jean-Paul, 952-953
 Johnson, James Sweeney, 872
 Jones, Helen, 675, 679
 Jones, Henri, 595
 Jorn, Asger, 732
 Joska (femme de Teigne), 373
 Jouffroy, Alain, 559, 561
 Joyce, James, 951
 Juin, Hubert, 343
 Julien, Pierre-Paul, 179
 Jung, Carl, 783
 Justet, Lucien, 344
 Jutras, Albert, 710, 793
 Jutras, M^{me} Albert, 793

K

Kafka, Franz, 816
 Kahane, Ann, 843
 Kandinsky, Wassily, 98, 135, 650, 949
 Kane, John, 859
 Kelly, Elsworth, 727
 Kennedy, Sybil, 172, 278
 Ker, Michel Salatin, 901, 920
 Khatchatourian, Aran Ilitch, 612
 Kiesler, Frederick, 102, 363, 556, 557
 Kimber Smith, 727

Kirby, Alexander, 613
 Kissinger, Henry, 966
 Klee, Paul, 22, 28, 31, 81, 82, 98, 222, 253, 397, 594, 761, 929, 931
 Kline, Franz, 794, 870, 927, 944, 945
 Kloeppel, Francis, 479
 Kokoschka, Oskar, 929
 Kondaks, Penny, 610, 613
 Krainik, Nadine, 559
 Kropotkine, Pierre, 429
 Kroypelsky, Joan-Paulino, voir Jean-Paul Riopelle
 Kujawski, Jerzy, 343, 732, 733

L

La Fontaine, Jean de, 632
 La Meri, 243
 La Salle, Gabriel, 921-923
 La Vérendrye, parc de, 275
 Laban, Rudolf von, 242
 Labedan, Jean, 461
 Labedan, Julien, 460
 Labisse, Félix, 343, 931
 Labrèche, Louis, 87
 Labrecque, Jean-Pierre, 479
 Labrecque, Nathalie, 937
 Labrecque, Pierre, 541, 843, 937, 938
 Labrie, Ivan, 685
 Lachaise, Gaston, 932
 Lacroix, Laurier, 963
 LaFarge, Margaret Osborn, 165
 Laforest, Frantz, 346, 348, 661, 665, 667, 671, 675, 676, 756,
 Laforest, Rachel, 665
 Lafortune, père Ambroise, 58
 Lafortune, Marie-Josée, 14, 15
 Lagacé, Andrée, 665
 Lagacé, Maurice, 260
 Laliberté, Alfred, 44, 51
 Lalonde, Madeleine, 482, 614
 Lalonde, Mimi, 193, 209
 Lam, Wilfredo, 369, 435, 926
 Lamarche, Lise, 14, 15
 Lamba, Jacqueline, 162, 444, 974
 Lamy, Pierre, 857
 Lamy, Suzanne, 162
 Langlois, J., 42, 107, 746
 Lanoraie, Idellina, 621, 622
 Lansky, André, 870
 Lapalme, Robert, 422, 425
 Lapicque, Charles, 911, 926

- Lapointe, François, 226, 232, 614
 Lapointe, Gilles, 14, 15, 31, 322
 Lapointe, Paul-Marie, 275, 539, 562, 571, 572, 590, 604, 629-630, 655, 850, 972
 Laporte, Jean-Maurice, 640, 562, 576, 614
 Larcade, Jean, 944
 Larocque, Pierrette, 843, 890
 Lasnier, Yves, 13, 182, 384, 443, 482, 562, 576, 590, 614, 631, 847, 968
 Lassaw, Ibram, 932
 Lattre de Tassigny, général J.-M. Gabriel de, 360
 Laude, Jean, 740
 Laugier, Henri, 36, 37
 Laurencin, Marie, 791, 792
 Laurendeau, André, 505-508, 522, 529, 530
 Laurens, Henri, 968
 Laurin, Ginette, 470
 Lautréamont, Isidore Ducasse, comte de, 28, 96, 195, 268, 489, 575, 684
 Lauzé, Bernard, 843, 890
 Lauzon, Adèle, 590
 Laval, Pierre, 480
 Laval, R. P., 533
 Le Bourre, Raymond, 480
 Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret dit, 258, 259
 Le Goff, Jacques, 10
 Le Marchand, Louis, 290
 Le Moal, Jean, 926
 Lebeau, Bernadette, 42
 Lebel, Robert, 559, 865
 Lebeuf, Pierre, 836
 LeBrun, Rico, 874
 Leclerc, Félix, 632
 Leclerc, Gisèle, 915
 Leclerc, Jacques, 843
 Lecombre, Sylvain, 599
 Lecompte, André, 562, 563
 Lecomte, Alain, 839
 Leduc, Fernand, 10, 13, 40, 54-57, 73, 80, 81, 87, 90, 91, 101-106, 119, 125, 133, 135-137, 158-160, 165-167, 169-174, 176-181, 183, 193, 194, 196-198, 207, 208, 211, 213, 214, 217, 222-224, 226, 228, 229, 231, 243, 246, 247, 251, 252, 256, 261-264, 266, 267, 274-284, 291, 297, 298, 303, 305-307, 309, 311-315, 318, 319, 321-327, 330, 332-334, 336-338, 344-355, 357, 358, 362, 364-366, 369, 371-376, 387, 390, 391, 420, 426, 427, 433-436, 439-441, 447, 453, 459, 479-482, 484, 491-494, 499, 500, 511, 549-552, 558, 559, 562, 571, 572, 576, 640, 641, 645-650, 652-654, 687, 692, 699, 700, 710-718, 724, 736, 767, 772, 773, 775, 781-783, 793, 810, 829, 830, 841, 843, 847, 850-858, 890-893, 900, 901, 907, 919-921, 923, 924, 949-953, 958, 968, 970-972
 Leduc, Jacqueline, 104
 Leduc, Jeanne, 160, 161, 209
 Leduc, Louise, 158, 161
 Leduc, Ozias, 211- 214
 Leduc, Rosaire Évariste, 55
 Leduc, Thérèse, voir Thérèse Renaud
 Leese, Elizabeth, 161, 244, 255, 472
 LeFebvre, Jean, 13, 571, 576, 590, 614, 658, 665, 675, 676, 690, 721, 758-762
 Lefebvre, Henri, 338, 342
 Lefebvre, J.-L., 107
 Lefebvre, Pierre, 525, 530
 Lefort, Agnès, 552-556, 745, 747, 748-754, 830, 833, 834, 903, 952, 958, 959, 962
 Legault, Conrad, 622
 Legault, Émile, 784
 Legault, Nicole, 658, 665
 Legault, Paul, 658, 665, 719, 722, 784
 Léger, Fernand, 93-100, 189, 191, 198-202, 258, 381, 411, 869, 926, 944, 968, 973
 Léger, François, 523-525, 562
 Léger, Raymond-Marie, 576, 590, 593, 594, 717
 Legueult, Raymond-Jean, 911
 Lely, Gilbert, 604
 Lemieux, Jean-Paul, 20, 588, 903, 904, 918
 Lemoyne, Jean, 449
 Lemoyne, M^{me} Jean, 449
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, 429
 Léonard de Vinci, 31-35, 69, 82, 357, 389, 390, 399, 596, 863
 Léonard, Jean, 192, 207
 Leplat, André, 890
 Leprohon, Robert, 685
 Leroux, Paul-Émile, 617
 Leroux, Pierre, 209
 Lescarbot, Marc, 965
 Lespérance, Françoise, 61, 209, 215, 294, 295
 Lespérance, Jean, 61, 79-80, 110, 112, 114
 Lespérance, M^{me}, 287-288
 Lespérance, M^r, Théodore, 719, 722
 Letendre, Rita, 890, 891, 901, 919-921, 923

Letonsky, Nathan, 843
Lévesque, P. E., 382
Levy, Julien, 194, 557
Lhote, André, 21, 553, 555, 931
Liénard, Marie-Ève, 836
Limousse, Roger Marcel, 911
Lipchitz, Jacques, 292, 968
Lismer, Arthur, 135, 422, 448, 662, 666, 832
Lissitzky, El, 973
Lockerby, Mabel, 172, 278, 459
Loeb, Pierre, 317, 318, 372, 391, 801, 826-828, 925
Longhi, Roberto, 929
Longpré, D', 498
Lorjou, Bernard, 911
Lortie, Gérard, 170
Loubchansky, Marcelle, 944
Lowber, M., 723
Lukachko, Andrew, 590, 622
Lurçat, Jean, 28, 624
Lyman, John, 94, 132, 135, 170, 172, 223, 278, 330, 331, 334, 335, 422, 452, 454-458, 606
Lyman, M^{me}, 332

M

Maar, Dora, 974
Mabille, Pierre, 233, 419, 429, 491, 497, 525, 536, 961, 971
MacAgy, Douglas, 725, 963
MacDonald, C. G., 623, 624, 707, 955
MacIver, Loren, 794
Maeckens, T. J., 384
Magnelli, Alberto, 717
Magritte, René, 25, 198, 358, 363, 395, 410
Mai, Jan de, 380
Maïakovski, Vladimir V., 415
Maillard, Charles, 50, 51, 54, 57, 60, 96, 118-122, 202-207, 218, 234-236, 260, 273, 329, 383, 915
Maille, Rouge, 777
Maisonneuve, Réal, 87
Malespine, Émile, 374, 777
Mallarmé, Stéphane, 296
Malraux, andré, 799
Manessier, Alfred, 397, 718, 874, 926, 952
Manet, Édouard, 109, 519
Manvu, Gérard, 187-188
Marceau, Marcel, 434
Marcenac, Jean, 339, 340
Marchand, André, 931
Marchand, Jean-José, 352-353, 355, 357
Marcil D' R., 590
Marcotte, Gilles, 107
Marester, Guy, 741, 795, 863
Marie de l'Incarnation, 656
Marin, John, 796, 859, 860
Marini, Marino, 809
Marivaux, Pierre Carlet de Champlain dit, 189
Marot, Jean, 665, 901
Marsil, Tancrede, 308-310, 315, 395, 398, 562, 614
Martine, A. H., 862
Martin, Fred, 725
Martin, Phillipe, 808
Martins, Maria, 363, 368, 604
Marx, Karl, 304, 341, 363, 419, 552, 575
Masson, André, 26-28, 97, 167, 197-198, 222, 259, 363, 392, 394, 497, 545, 903, 931
Masson, Henri, 894
Mathieu, Georges, 354-356, 374, 595, 601, 650, 717, 718, 726, 735, 737, 738, 740, 742, 743, 775, 776, 795, 796, 800, 808-810, 825, 826, 866, 870-872, 874, 875, 886, 887, 925, 926, 944, 951
Matisse, Henri, 51, 88, 90, 100, 114
Matisse, Pierre, 100, 101, 115-117, 193, 196, 243, 244, 258, 259, 296, 318, 390, 398, 417, 725, 728, 777, 869, 873, 881-883, 885, 887, 888, 914, 926, 931, 935, 936, 938, 944
Matta, Sebastian Matta Echaurren dit, 100, 167, 193-198, 217, 351, 363, 368, 445, 446, 559, 560, 561, 732, 733, 735, 794, 809
Matte, Denys, 843, 915
Mauffette, Estelle, 160
Mauffette, Guy, 472
Maurault, M^{re} Olivier, 383
Maurer, Alfred, 796
Mauriac, Claude, 586
Mayerovitch, H., 843
Mayman, Bernard, 172, 278
Mayoux, Jehan, 604
McCall, G.-R., 793
McCall, M^{me} G.-R., 793
McCarthy, Forrest, 675, 678
McCarthy, Pearl, 222
McCurry, H. O., 463, 781, 782, 881, 930, 932, 935, 937, 938

- McEwen, Jean, 780, 797, 843, 847
 McInnes, Graham, 21
 McKenna, M^{me}, 285
 McLaren, Norman, 286
 McLaughlin, Larry, 425, 426
 McManus, Gerald, 614
 Mead, Margaret, 243
 Mellquist, Jérôme, 796
 Meloche, Achille, 477
 Meloche, Suzanne, 257, 475-478, 539, 562,
 576, 629-631, 658, 665, 674, 676, 712,
 719, 763, 810, 842, 857
 Melville, Robert, 941, 942
 Mendelson, Marc, 874, 877
 Menotti, Gian-Carlo, 242
 Mercier, Jean, 384, 385
 Mercure
 Mercure, Louis-Philippe, 745
 Mercure, Monique, 610
 Mercure, Pierre, 75, 161, 470, 482, 610, 612,
 613, 631, 632, 634-639, 642, 648, 858
 Metzinger, Jean, 944
 Michaud, Yves, 726
 Michaux, Henri, 775, 809, , 825
 Michon, Guy, 843, 890, 901, 909, 920, 921
 Miller, Dorothy, 963
 Miller, Henry, 493-495, 684
 Millet, Robert, 770, 771, 857
 Milne, David, 929, 932
 Minogue, William, 746
 Miró, Joan, 97, 258, 259, 352, 363, 369, 390,
 597, 801, 869, 883, 931, 938
 Mitchell, colonel, 297
 Mitchell, Joan, 727
 Mitrani, Nora, 559, 604
 Moeneclay, Pierre, 199
 Molinari, Guido, 843, 848, 901-903, 952
 Mondrian, Piet, 397, 651, 718, 735, 952
 Monet, Claude, 109, 110, 294, 371, 411, 725,
 728, 882
 Mongeau, Thérèse, 759, 760
 Montminy, Robert, 425
 Moore, Henry, 292, 929
 Morandi, Giorgio, 929
 More, Thomas, 498
 Morel, abbé, 346
 Moreni, Mattia, 942
 Moretti, Pierre, 843
 Morgan, Cleveland, 267, 832
 Morin, Françoise, 901
 Morin, Lucien, 87, 133, 137, 172, 174, 176-
 178, 192, 193, 247, 253, 278, 281, 282,
 284, 448, 449, 454, 459, 614
 Morin, Madeleine, 759, 760, 762, 788, 790,
 791
 Morin, Nelson, 843
 Morin, Pierre, 208
 Morisot, Berthe, 294
 Morisset, Bernard, 170, 172, 173, 175, 176,
 177, 180, 217, 218, 219, 221, 222, 247,
 253, 270, 271, 278, 281, 377, 514, 526-
 528, 614
 Morisset, Denis, 915, 916
 Morrice, James Wilson, 329
 Morrier, Emma, 622
 Morris, A.J., 781
 Moses, Grandma, 742
 Motherwell, Robert, 295, 794, 795, 871
 Mousseau, Benjamin, 107, 621
 Mousseau, Dyne, 620-621, 719, 836
 Mousseau, Jean-Paul, 10, 13, 14, 40, 107,
 108, 137, 166, 167, 170-172, 175-177,
 180-183, 191-193, 199-201, 207-210,
 215-224, 227, 243, 247, 251, 252, 256,
 257, 261-264, 266, 267, 274-281, 283-
 286, 291, 305-309, 311-313, 315, 317,
 319, 330, 333, 347-351, 353, 354, 364,
 384-386, 391, 398, 403-407, 411, 412,
 415, 418, 422, 425-433, 440, 441, 448,
 452, 453, 459, 460, 462, 471, 474, 475,
 478, 484, 499, 523, 524, 558, 561-567,
 571, 576, 590, 604, 607, 608, 612-615,
 620-625, 640, 655-663, 666, 667, 675-
 679, 681, 682, 691-695, 701, 703, 707,
 719-723, 744, 756, 758-763, 767, 769-
 772, 781-783, 788, 790-793, 814, 836,
 837, 839, 841, 843, 847-850, 857, 890-
 893, 901, 916, 918-921, 924, 953-958,
 972-974
 Mousseau, Katerine, 719
 Mouso, Dyne, 13, 15, 562, 576, 590, 614,
 615, 620, 622, 671, 836-839, 857, 901,
 919, 920, 923
 Muhlstock, Louis, 135, 172, 192, 278, 460,
 843
 Munch, Edvard, 931
 Musset, Alfred de, 233
 Musso, Katerine, 857

N

Naboulet, M., 298
 Nadeau, Roger, 614
 Nagytóthy-Toth, Abel, 843
 Nantel, Bernard, 750
 Napoléon, 247
 Nasser, 966
 Néjad, 926
 Nelson, Robert, 582
 Nerval, Gérard de, 28, 479
 Newman, Barnett, 740, 793
 Nezval, Vítězslav, 372, 373
 Nicholson, Ben, 931, 932
 Nietzsche, Friedrich, 739
 Nieva, Francisco, 733
 Niverville, Georges de, 757
 Noguchi, Isamu, 242
 Noisieux, Denis, 73, 170, 425, 462, 482, 518-519
 Normand, Renée, 459, 464, 538, 562, 565, 566, 568, 590, 607
 Normandeau, Pierre, 51
 Notebaert, Gérard, 208
 Nouveau, Germain, 598

O

Obey, André, 188, 189
 O'Connor, F. Vincent, 797, 859
 Ohrt, Caroline, 15, 60, 648
 Oppenheim, Meret, 429
 Orozco, José Clemente, 101, 120, 121, 682
 Ortvad, 735
 Ossorio, Alfonso, 737, 778, 797, 809, 825, 944
 Ostiguy, Jean-René, 38, 893, 897, 909, 910, 923, 961
 Oudot, Roland, 911
 Ouvrard, Georges, 657, 658, 819, 836
 Ouvrard, Pierre, 425
 Ozenfant, Amédée, 98, 295, 296

P

Paalen, Wolfgang, 198, 363, 735
 Palle, Albert, 366, 367
 Pallucchini, Rodolfo, 928, 937, 938
 Paolozzi, Edouardo, 809
 Papineau, Louis-Joseph, 579, 582
 Paquette, Roland, 747
 Paquin, Laurent, 107
 Paradis, Guy, 915
 Paradis, Jérôme, 107, 108, 207-208, 217-218

Parent, Jean-Paul, 843, 848
 Parent, Mimi, 207, 386, 448, 449, 576, 780, 781
 Parent, Omer, 588
 Parizeau, Marcel, 21, 22, 42, 236, 258, 380
 Park, David, 725
 Park, Elknis, 330
 Parrhasios, 967
 Pascal, Blaise, 340
 Pasmore, Victor, 932
 Passedoit, Gisèle, 197, 765, 810, 934
 Passeron, René, 736
 Pastoureau, Henri, 340, 358, 360, 361, 559, 604, 732
 Patin, Marc, 105
 Patinir, Flamand, 91
 Paulhan, Jean, 335
 Péguy, Charles, 541
 Péladan, Joséphin, 32
 Pellan, Alfred, 21, 22, 38, 44, 57, 67, 87, 88, 117-122, 163, 202-207, 235, 236, 241, 258, 260, 278, 312, 330, 335, 386, 389, 448-450, 452, 454, 464, 576, 578, 581, 594, 758, 781, 911, 929, 932
 Pelletier, Gérard, 524, 525, 530-532, 534, 537-539, 562
 Pellico, Sylvio, 498
 Penrose, Roland, 368
 Péret, Benjamin, 29, 436, 502, 559, 575, 597, 599, 600, 602-604, 777
 Perras, Renaldi, 576
 Perrier, Hector, 119, 449
 Perron, Maurice, 58, 73, 110, 181-183, 215, 217, 221, 262-264, 270, 271, 306, 307, 309, 311, 404, 448, 470, 471, 478, 482-484, 496, 499, 511, 513-515, 532, 534, 536, 556, 571, 572, 576, 590, 614, 626, 676, 694, 696, 972-975
 Perron, Raymond, 590
 Perry, Léonie, 843
 Pervouchine, Nathalie, 843
 Petel, Pierre, 40, 41, 44, 50
 Phénix, Serge, 285, 462, 514, 515, 562, 590, 606, 614, 658, 759, 760, 762, 767, 788, 790-792, 843, 848, 849
 Philippe, Éva, 348, 355
 Philippe, Gérard, 595
 Philostrate, 967
 Piaubert, Jean, 877
 Picabia, Francis, 93, 97, 650, 738, 739, 863
 Picard, Françoise, 843

Picard, Gérard, 614
 Picasso, Pablo, 22, 30, 51, 72, 88, 97, 265,
 292, 316, 319, 328, 346, 355, 357, 363,
 411, 415, 417, 495, 553, 682, 795, 801,
 869, 926, 929, 944
 Picher, Claude, 903-906, 909-912, 913-918
 Pier, Jan, 459
 Pierre, José, 96, 97, 196, 342, 601, 602
 Pignon, Édouard, 397, 911, 914, 926
 Pilon, Marc, 843, 848
 Pilot, Robert, 44
 Pinchuk, Abe, 843
 Pinsky, Alfie, 846
 Pirandello, Luigi, 784
 Piscator, Erwin, 101
 Pissarro, Camille, 411
 Pitoëff, Georges, 160
 Pitoëff, Ludmilla, 160
 Pittoëff, Georges, 160
 Plamondon, Marius, 588
 Planson, André, 911
 Plante, Hervé, 236
 Plante, Wilfrid, 562, 590
 Platon, 914, 967
 Plazuelo, Pablo, 868
 Pline, l'Ancien, 390, 967
 Pocas, Jean de, 842
 Poliakoff, Serge, 718, 868, 870, 873, 926, 944
 Pollock, Jackson, 101, 219, 597, 738, 737,
 740-743, 794-800, 808, 809, 825, 859-
 863, 870, 871, 874, 876, 885-887, 889,
 890, 903, 927, 928, 943, 944, 951, 952,
 961, 963
 Pollock, David, 425, 426
 Ponti, Giovanni, 928
 Porter, Fairfield, 887
 Poujet, André, 344
 Pouliot, André, 384, 452, 658, 722
 Prasinos, Gisèle, 101, 277
 Préfontaine, Yves, 843
 Preston, Stuart, 885
 Prévert, Jacques, 414, 858
 Primeau, Alex, 837
 Primus, Pearl, 243
 Protogénès, Rhodes de, 390
 Provost, Aurette, 901
 Puel, Gaston, 559, 604

Q

Quenneville, Dr Émile, 122

R

Racicot, Ghislaine, 14
 Ragon, Michel, 650
 Ramadier, Paul, 333
 Randall, M. L., 631
 Ranger, M., 111, 112
 Ray, Man, 970, 974
 Raymond, Jean, 832
 Raymond, Marcel, 161, 162
 Raymond, Maurice, 60, 121
 Rebeyrolle, Paul, 911
 Redon, Odilon, 28
 Régis, père Louis-Marie, 170, 542, 576
 Reich, Steve, 470
 Reid, Dennis, 963
 Reinhardt, Ad, 738, 794
 Rembrandt, H. van Rijn, 88, 265, 402, 592,
 912, 913, 921
 Renaud, Jeanne, 159, 160, 242, 244, 245,
 277, 467, 469-473, 648, 649
 Renaud, Louis, 99, 244
 Renaud, Louise, 50, 53, 56, 83, 87, 93, 96,
 99, 100, 102, 119, 122, 137, 160, 172,
 193, 241, 243, 244, 245, 296, 479, 484,
 616, 969
 Renaud, Sophie, 15
 Renaud, Thérèse, 13, 105, 158, 160, 165-167,
 170, 173, 209, 227, 255, 276, 297, 298,
 317, 324, 325, 346, 348, 386, 427, 428,
 433, 434, 484, 562, 630, 772-773, 857,
 907
 Renoir, Pierre Auguste, 88, 94, 114, 126,
 350, 411
 Repentigny, Rodolphe de, 614, 715, 816,
 817, 830, 834, 835, 839, 842-844, 847,
 848, 851-853, 883, 885, 890, 891, 900,
 906, 907, 914, 918, 919, 949, 952-954,
 959, 961
 Reverdy, Pierre, 549
 Reynald, voir E. R. Bertrand
 Reynolds, Joshua, 294
 Rhéaume, Jeanne, 87, 135, 137, 172, 192,
 222, 278, 281, 448, 449, 452, 454, 460,
 781
 Richard, Jean-Jules, 576, 590, 614, 842, 843
 Richier, Germaine, 809, 926, 931
 Rimbaud, Arthur, 28, 50, 55, 96, 195, 233,
 299, 304, 320, 341, 363, 403, 489, 572,
 575, 619, 648
 Rinfret, François, 174, 175, 177-179, 192,
 208, 281, 315, 396, 466, 540, 542, 562,
 563, 591

- Riopel, Fernand, 323
- Riopelle, Jean-Paul, 10, 11, 13, 40, 57, 58, 60-64, 76-80, 108-117, 182, 193, 210-221, 243, 246, 247, 252, 253, 255-257, 261-267, 271-273, 278, 279, 281, 283-285, 291, 293, 294, 296-299, 303, 312, 316-322-324, 325, 327, 334-338, 344-349, 351-358, 363-366, 371-376, 390, 391, 395, 398, 403, 404, 406, 407, 411-413, 415-421, 426, 429, 433, 436, 439-441, 445, 447, 448, 453, 455, 458-462, 467, 468, 483, 484, 494, 499, 511, 513-515, 526, 532, 534, 536, 538, 539, 552, 553, 555-559, 561, 567, 576, 595, 597-605, 608, 616, 648-654, 687, 691-696, 699, 711, 712, 717, 718, 724-728, 731-733, 736-743, 752, 759-762, 767, 769, 775-782, 793, 795-797, 801, 802, 804-810, 818, 825-828, 831-833, 858, 865, 867-877, 881-890, 903, 906, 924, 925, 939-944, 947, 949-952, 954-958, 962, 966, 971, 972, 976
- Riopelle, Anna, 57
- Riopelle, Fernand, 330
- Riopelle, Françoise, 109, 374, 439, 484, 532, 534, 536, 969
- Riopelle, J., 282
- Riopelle, Léopold, 57, 61, 271
- Riopelle, Yseult, 439
- Rioux, Marcel, 7, 349, 351
- Rivard, Robert, 614, 836
- Rivard, Suzanne, 901, 906, 909
- Rivest, Ernest, 477, 478
- Rivet, Pierre, 539
- Robert, Gilles, 614
- Robert, Guy, 60, 61, 116, 182, 293, 374, 801, 827
- Robert, Hubert, 294
- Robert, Lucette, 837
- Robert, M^{me} Élie, 449
- Roberts, Goodridge, 170, 172, 174, 192, 278, 330, 422, 448, 449, 452, 454, 460, 464, 660, 663, 667, 668, 670, 677, 688, 692, 756, 781, 790, 843, 929, 932
- Robespierre, Maximilien Marie Isidore dit, 582
- Robillard, père Hyacinthe-Marie, 478, 511, 539, 540-547, 656
- Robitaille, Adrien, 590-593, 622, 678, 762, 923, 956, 957
- Robitaille, Ela, 843
- Rochon, R., 843
- Rockefeller, John D., 932
- Rodanski, Stanislas, 435, 561
- Rodchenko, Alexandre, 973
- Rodez, 335, 336, 428
- Rodriguez, Véronique, 15
- Roger-Marx, Claude, 863, 864
- Rohe, Mies van der 727
- Rohner, Georges, 911
- Roland, Nicholas, 843
- Rolland, Christine, 15
- Rolland, Roger, 188, 828
- Roncarelli, 498
- Ronet, 809, 944
- Roquebrune, Robert de, 163
- Rorschach test de, 71, 762, 863
- Rorschach, Hermann, 762
- Rosaire, Jean-Paul Riopelle, 57
- Rosen, Jérôme, 648
- Rosenberg, Alfred, 293
- Rostand, Jean, 76
- Rozsak, Theodore, 859
- Rothko, Mark, 738, 740, 874, 927, 963
- Rouault, Georges, 51, 125, 686, 929
- Rouleau, Jacques, 845
- Rousseau, André, 502
- Rousseau, Jacques, 199
- Rousseau, le douanier Henri, 94, 363, 369, 594
- Roussel, Paul, 611
- Rousset, David, 492
- Roussil, Robert, 13, 622-624, 662, 664-666, 669, 670, 675-678, 721, 744, 745, 747-752, 755, 768, 841-843, 845, 845-847, 890
- Roux, Jean-Louis, 50, 160, 188, 223, 224, 226, 227, 231, 232
- Rovira, Paul, 576
- Roy, Antoine, 137
- Roy, Pierre, 28, 29
- Roy, Yvonne, 87, 137
- Rozet, François, 162, 163
- Rubber, Goodridge, 663
- Rubens, Pierre Paul, 230
- Rubin, William, 125
- Russell, Alfred, 737, 738, 740-742, 794, 795
- Ryan, Claude, 422
- S
- Sabrenas, Jeanne, 363
- Sade, marquis de, 96, 365, 427, 489, 533, 536, 970
- Sadoul, Georges, 339

- Sagard, Théodat, Gabriel, 965
 Sager, P., 843
 Saint-Antoine, Éliza, 477
 Saint-Antoine, Georges, 477
 Saint-Charles, Joseph, 50, 51, 60
 Saint-Denis, Jean, 384
 Saint-Germain, Pierre, 494-496, 505, 562,
 590, 623, 631-634, 818, 819
 Saint-John Perse, Alexis Saint-Léger, 162
 Saint-Mars, Julienne Gauvreau, 263, 562
 Saint-Martin, Fernande, 263, 614, 836
 Saint-Pierre, Florida, 55
 Samuelson, Paul Anthony, 966
 Sangster, Dorothy, 89, 91, 98, 127, 128, 134
 Sarrazac, Robert, 493
 Sartre, Jean-Paul, 189, 227, 338, 340, 342,
 343, 345, 346, 492, 493
 Satie, Erik, 93
 Sauvé, Paul, 512, 528-530
 Savage, Ann, 422, 755
 Savoie, Henriette, 843
 Sawyer, Kenneth, 927
 Schapiro, Meyer, 912
 Schiele, Egon, 929
 Schlemme, 941
 Schneider, Gérard, 355, 356, 931
 Schneider, Pierre, 59, 63, 79, 109, 211, 220,
 726-727, 728, 828
 Schoenberg, Arnold, 631, 635, 638, 639
 Schumacher, Robert, 493
 Schuster, Jean, 559, 604, 605
 Scott, Marian, Sale, 172, 251, 255, 278, 422,
 454, 455, 456, 458, 459, 592, 606, 781,
 843
 Scudéry, Georges de, 389, 390
 Seath, Ethel, 172, 278
 S  galat, Roger-Jean, 30
 Segalen, Victor, 43
 Seguin, Fernand, 62, 77, 210, 212, 213
 Seiden, Regina, 172, 278
 Seigle, H., 559, 604
 Seligman, Kurt, 197
 Sénécal, Irène, 51
 Sénécal, Yvan, 107
 Senlis, Séraphine de, 369
 Sens, Marc, 861
 Serpan, Iaroslav, Sosountzoff dit, 374, 731,
 733, 775, 780, 808, 809, 825, 944
 Seuphor, Michel, 741
 Severini, Gino, 941
 Shadbolt, Jack L., 935
 Shahn, Ben, 859, 932
 Shink, Pauline, 815, 858
 Shipman, Shirley, 423
 Silbert, C. H., 861
 Simard, Jean, 449
 Simard, Tomi, 901
 Sined, Georges, 901
 Singier, Gustave, 868, 926, 931
 Sinuk, Vita, 843
 Sioui, Jules, 574
 Siqueiros, David Alfaro, 743
 Sironi, Mario, 809
 Sisley, Alfred, 411
 Slikatis, Albert, 843
 Smart, Patricia, 587
 Smith, David, 859, 932
 Smith, Jori, 278, 781
 Smith, Kimber, 727
 Soby, James Thrall, 874, 876, 877, 883, 938
 Solier, Bruno, 355
 Sollarco, Gilberte, 737
 Sosountzoff, Iaroslav, voir Serpan
 Soucy, François, 835, 843
 Soucy, Jean, 330, 349
 Soucy, Jean-Baptiste, 588
 Soulages, Pierre, 374, 800, 870-874, 886,
 926, 945, 952
 Soulès, Georges, voir Raymond Abellio
 Soupault, Philippe, 24, 549, 777, 975
 Soutine, Cha  im, 47, 655
 Spiecker, Klaus, 901, 920
 Staël, Nicolas de, 735, 926, 931
 Stahly, François, 927
 Staline, Josef, 303, 359, 415
 Steegman, John H., 830, 841, 894-896
 Steinbeck, Leo, 870
 Stern, Max, 135
 Sternstein, Leo, 733
 Still, André, 339, 725, 740, 928
 Still, Clyfford, 725, 735, 964
 Stravinski, Igor, 638
 Strindberg, August, 336
 Short, Robert Stuart, 30
 Styrsky, Jindrich, 372
 Sullivan, Françoise, 15, 40, 41, 50, 53, 56,
 73, 87, 89, 92, 99, 100, 119, 122, 137,
 159, 161, 181, 187, 193, 209, 210, 241-
 244, 255, 263, 277, 296, 467-471, 473,
 484, 505, 562, 576, 590, 610-614, 658,
 677, 771, 858, 969, 971
 Sullivan, John, 53

Sullivan, M^{me} J., 468
 Suquet, Jean, 605
 Surrey, Philip, 172, 223, 278, 449, 830
 Survage, Léopold, 931
 Sutherland, Betty, 278
 Sutherland, Graham, 809
 Sutton, Denys, 941
 Sweeney, James, 868, 869, 872, 873, 874, 884
 Switzman, John, 574
 Sylvester, David, 941, 942
 Sylvestre, Guy, 29
 Szata, Alice, 53

T

Tailleux, Francis, 926
 Tal-Coat, Pierre Jacob dit, 397, 865, 873, 926, 952
 Talbot, Charlie, 218
 Tamayo, Rufino, 923
 Tanguy, Yves, 193, 197, 198, 363, 368, 396, 445
 Tanning, Dorothea, 101, 368
 Tapié de Celyran, Michel, 355, 717, 727, 725, 731, 737, 738, 742, 775-778, 780, 797, 798, 808-810, 825, 927, 944, 945
 Tarnaud, Claude, 435, 559, 561, 731
 Tasset, Jean-Marie, 336, 808
 Tatlin, Vladimir, 973
 Taylor, Frederick B., 843
 Teige, Karel, 372, 373
 Tenand, Suzanne, 862
 Tétrault, Marie, 590
 Tétrault, Michel, 13, 194
 Teyssèdre, Bernard, 36, 46, 103, 104, 133, 137, 159, 168, 193, 194, 309, 375, 902
 Thaw, Eugène Victor, 797
 Thériault, Yves, 538
 Thévenin, Paule, 428, 434
 Thibodeau, André, 14, 15
 Thiboutot, Thérèse, 590
 Thiriet, Maurice, 610
 Tintoret, Jacopo di Robresti, dit Le, 946
 Titien, Tiziarno Verellio dit, 88, 946
 Tito, Josep Broz, dit, 431
 Tobey, Mark, 738, 794, 826, 927, 928, 945
 Tomlin, Bradley Walker, 794, 963
 Tonnancour, Jacques de, 49, 72, 73, 87, 135, 172, 173, 223, 448, 449, 454, 460, 627, 660, 663, 667, 670, 672, 668, 682, 688, 704, 756, 781, 783, 832
 Toulouse-Lautrec, Henri M. de, 411, 777

Toupin, Fernand, 952
 Tousignant, Claude, 952
 Toyen, Marie Cerminova, dite, 372, 435, 559
 Tranquille, Henri, 561, 562, 571, 590, 622-624, 640, 676, 847, 890, 892, 915, 916
 Tremblay, Conrad, 614
 Tremblay, Gérard, 622, 755, 788, 790-792, 843, 890, 891, 956
 Trökes, Heinz, 732, 733
 Trost, Solfi, 495
 Trotski, Léon, 304, 429
 Trouille, Clovis, 344
 Truchon, Roland, 386, 448, 449, 956
 Trudeau, Charles Elliott, 41-43, 73
 Trudeau, Pierre Elliott, 43, 73, 170
 Tsé-toung, Mao, 605
 Turgeon, Claire, 843
 Turner, Evan H., 36, 456, 714
 Tworkov, Jack, 794
 Tyler, Robert Davis, 463, 606, 667, 788, 789
 Tytus, 843
 Tzara, Tristan, 252, 338-340, 342-343, 660, 777

U

Ubac, Raoul, 355, 356, 374, 735, 868, 870, 874
 Utrillo, Maurice, 316

V

Vaché, Jacques, 304, 535, 552
 Vadeboncoeur, Pierre, 517, 518
 Vadnais, P.-É., 525, 530
 Vaillancourt, Armand, 847
 Vailland, Roger, 338, 339, 342
 Valéry, Paul, 389, 390, 548, 627
 Valland, Rose, 293
 Vallerand, Jean, 71, 714
 Vallier, Dora, 943
 Valois, M^{re} Albert, 203-205
 Van Dongen, Kees, 931
 Van Gogh, Vincent, 357, 653
 Van Velde, Bram, 807, 865
 Vanier, Bernard, 780
 Varin, Roger, 170, 171
 Varley, C., 135
 Varn, Leon Margaret, 274
 Vénard, Claude, 911
 Verdurin, Paul, 655, 659, 707, 708
 Verlaine, Paul, 55
 Vermeer de Delft, Jan, 294, 402

Vermette, Claude, 13, 167, 200, 281, 459,
 461, 462, 475, 675, 676, 678, 772, 857,
 901, 920, 973
 Vermette, Mariette, 772
 Véroff, Susan, 466
 Véronèse, Paolo, 946
 Verroust, 355, 357
 Verville, Jean, 202
 Viau, Guy, 37, 40, 42-44, 47, 49, 52, 73, 87,
 92, 102-105, 118, 119, 130-137, 165, 166,
 169, 170-173, 175-180, 192, 209, 222,
 244, 254, 269, 278, 280, 282, 297, 298,
 324, 347, 349, 350, 376-380, 383, 384,
 462, 473, 474, 477, 478, 509, 516-518,
 538, 539, 562, 590, 606, 967, 968
 Viau, Jacques, 170, 376, 378, 473, 474, 477,
 562, 590
 Viau, René, 807
 Viau, Roger, 609
 Viau, Stanislas, 42
 Viau, Suzanne, 297, 509
 Vichy, 480
 Vidal, Gustave, 956
 Vieira da Silva, Maria Helena, 735, 868, 874,
 925, 926, 931, 942
 Viens, Liliane, 843
 Vigneau, Roger, 73, 118, 133
 Vigneault, Louise, 15
 Vilar, Jean, 434
 Villandré, Adrien, 50, 56, 87, 92, 119, 122,
 137, 166, 207, 745, 843, 847
 Villandré, M^{me}, 166
 Villeneuve, Paquerette, 614, 675, 676, 678,
 819, 820, 843, 891, 892
 Villon, Gaston Duchamp dit Jacques, 397
 Vincente, Esteban, 794
 Vinet, François, 87
 Vital, Orderic, 965

Vittorio, voir Fiorucci
 Vlaminck, Maurice, 316, 931
 Vrinat, Robert, 796
 Vulliamy, Gérard, 355, 356, 374, 397

W

Waldberg, Isabelle, 801
 Waldberg, Patrick, 559, 652, 653, 654, 711,
 726, 801
 Walsh, W. H., 965, 967
 Watson, Simon Taylor, 604
 Watteau, Antoine, 294
 Webber, Gordon, 257, 448, 449, 592, 843,
 894
 West, Bruce, 751
 Whistler, James MacNeill, 796
 Wigman, Mary, 161, 242, 468
 Wilson, Paul, 459, 462
 Winter, Fritz, 873
 Wiselberg, Fanny, 172, 278
 Wollheim, Richard, 442
 Wols, Frederic, 355, 738, 740, 742, 743, 796,
 800, 809, 826, 871, 887, 945, 951
 Wright, Frank Lloyd, 874

Y

Young, Wayland, 942
 Younger, Piercy, 278

Z

Zadkine, Ossip, 292
 Zadorozny, Andrew, 622, 675, 676, 678, 679
 Zanartu, Enrique, 732, 733
 Zao-Wou-Ki, 925
 Zervos, Christian, 795, 926
 Zeuxis, 967
 Zola, Émile, 259, 486

Table

Avant-propos	7
--------------------	---

1941

Genèse de l'automatisme québécois	19
Premiers contacts avec Borduas	40
Le premier groupe de Borduas	40
Guy Viau	42
Pierre Petel	44
Gabriel Filion	44
Charles Daudelin	46
Les mardis à l'atelier de Borduas	47
Pierre Gauvreau	49
Françoise Sullivan	53
Magdeleine Desroches	53
Fernand Leduc	55
Jean-Paul Riopelle	57

1942

Les gouaches de Borduas à l'Ermitage	67
Claude Gauvreau	74
Jean-Paul Riopelle	76
Fernand Leduc	80
Mille manières de goûter une œuvre d'art	81

1943

Les Sagittaires	87
Conférence de Fernand Léger	93
Louise Renaud	99
Fernand Leduc	101
Jean-Paul Mousseau	107
Jean-Paul Riopelle	108

Alfred Pellan et l'École des beaux-arts	117
Charles Daudelin	122
Pierre Gauvreau soldat	124
Borduas à la Dominion Gallery	125
Quatrième exposition annuelle de la CAS	131
À la Dominion Gallery	135
Guy Viau et Fernand Leduc au <i>Quartier latin</i>	135

1944

Rencontre de Mousseau et de Borduas	141
Les chefs-d'œuvre hollandais	142
Fernand Leduc et Claude Gauvreau	143
Riopelle	145
La jeune peinture canadienne	148
Au Collège Notre-Dame	151
Daudelin à New York	153
Vacances collectives I	155
Thérèse et Jeanne Renaud	160
Passage d'André Breton au Québec	161
L'atelier de la rue Jeanne-Mance	165
Forums	168
Section des jeunes à la CAS	172
Jeunes peintres	176
Marcel Barbeau	181
Maurice Perron	182

1945

Revue Bleu et Or	187
Daudelin au Collège Saint-Laurent	188
62 ^e Salon du printemps	191
Rencontre de Leduc et de Breton à New York	193
Conférence de Fernand Léger	198
Manifestation à l'École des beaux-arts	202
Jean-Paul Mousseau	207
Vacances collectives II	208
Rencontre d'Ozias Leduc	212
Escapade gaspésienne	215
Jean-Paul Mousseau et Bruno Cormier à Farnham	215
Jean-Paul Mousseau à l'École du meuble	217
Marcel Barbeau et l'« atelier de la ruelle »	218
Sixième exposition annuelle de la CAS	222
Prises de position au <i>Quartier latin</i>	223

Rémi-Paul Forgues	227
Bruno Cormier	233
Charles Maillard à la retraite	234

1946

NEW YORK

Françoise Sullivan au studio Boas	241
Jeanne Renaud	244

MONTRÉAL

Septième exposition annuelle de la CAS	245
Roger Fauteux	253
Thérèse Renaud	255
63 ^e Salon du printemps	255
Prix de peinture à Charles Daudelin	257
Pierre Gauvreau	259
L'exposition de la rue Amherst	261
Borduas chez Morgan	267
Grève des finissants à l'École du meuble	270
Randonnée de Leduc et de Mousseau	274
<i>Les sables du rêve</i>	276
Révolution à la CAS	278
Fête de la Sainte-Catherine	284
Mousseau à l'ONF	285

PARIS

Départ de Daudelin	286
Bref séjour de Riopelle en France	293
Départ de Thérèse Renaud et des Riopelle	297

1947

MONTRÉAL

Interview de Borduas à <i>Combat</i>	303
L'exposition de la rue Sherbrooke	306
64 ^e Salon du printemps	316

PARIS

Premiers contacts avec Breton	316
Départ de Fernand Leduc	324
Contestation de l'exposition du père Couturier	328
Les surréalistes	335

Les automatistes à la Galerie du Luxembourg.....	347
<i>L'imaginaire</i>	355
<i>Rupture inaugurale</i>	357
VI ^e Exposition internationale du surréalisme.....	362
Suites à l'exposition surréaliste.....	372
Salon des surindépendants.....	373

MONTREAL

À l'École du meuble.....	376
<i>Bien-être</i>	384
<i>Cahiers des arts graphiques</i>	386
Retour des Riopelle.....	390
Trente-trois tableaux de Pierre Gauvreau.....	391
Débat Pierre Gélinas-Gilles Hénault.....	398
Riopelle et Mousseau chez Muriel Guilbault.....	403
Forum.....	411

PARIS

Mousseau à Paris et à Prague.....	422
Thérèse et Fernand Leduc à Paris.....	433

1948

Riopelle.....	439
Leduc à Paris.....	439
<i>En regard du surréalisme actuel</i>	440
<i>Prisme d'yeux</i>	448
Dernière exposition de la CAS.....	453
Contestation du Salon du printemps.....	462
L'inconscient en peinture.....	465
Françoise Sullivan et Jeanne Renaud.....	467
Mousseau chez les frères Viau.....	473
Mariage de Marcel Barbeau et de Suzanne Meloche.....	475
Réunion de famille.....	479
Raymond Abellio.....	479
Le manifeste.....	482
<i>Refus global</i>	485
<i>Règlement final des comptes</i>	490
<i>Qu'on le veuille ou non</i>	491
Premières réactions.....	494
Réaction des critiques d'art.....	496
Réaction des éditorialistes Roger Duhamel et André Laurendeau.....	505
Renvoi de Borduas.....	509
Borduas proteste contre son renvoi.....	510

À la défense de Borduas ou du manifeste?	511
Débat avec les chrétiens	524
Hyacinthe-Marie Robillard, o.p., et Ernest Gagnon, s.j.	539
Réaction de Fernand Leduc	549
Réplique de Jean-Paul Riopelle à Agnès Lefort	552
Voyage de Jean-Paul Riopelle et de Maurice Perron à New York	556
Retour des Riopelle à Paris	558
Mousseau à la Librairie Tranquille	561
Dissolution officielle de la CAS	568

1949

MONTRÉAL

<i>Le vierge incendié</i>	571
Protestation contre la loi du cadenas	573
Marcelle Ferron	587
Ferron chez Tranquille	590

PARIS

Riopelle	595
Néon	604

MONTRÉAL

66 ^e Salon du printemps	606
Les deux arts	610
Pour les grévistes d'Asbestos	613
Mariage de Pierre Gauvreau et de Madeleine Arbour	615
Rémi-Paul Forgues et Borduas	617
Dyne et Jean-Paul Mousseau en Gaspésie	620
Mariage	621
Rétrospective chez Tranquille	622
<i>Projections libérantes</i>	626
Suzanne Meloche	629
<i>Le vampire et la nymphomane</i>	631

1950

PARIS

Rencontre de Fernand Leduc et de Jean Bazaine	645
Jeanne Renaud et Riopelle	648
Leduc et Riopelle à la Galerie Creuze	649

MONTRÉAL

Mousseau et Ferron au Comptoir du livre	655
Manifestation des Rebelles	660

Exposition des Rebelles	671
Dissidence de Pierre Gauvreau	687
Œuvres récentes de Pierre Gauvreau	706
Fernand Leduc au Cercle universitaire	710
Ferme à Saint-Jean-Baptiste	719
Marcel Barbeau à Saint-Mathias	722

PARIS

Riopelle et Charchoune chez Creuze	724
Rencontre de Riopelle et de Sam Francis	725

1951

PARIS

<i>Rixes</i>	731
<i>Véhémences confrontées</i>	736

MONTREAL

La « statue » de Roussil	744
68 ^e Salon du printemps	755
<i>Les étapes du vivant</i>	758
Marcel et Suzanne Barbeau	763
Réplica de Marcel Barbeau à Rémi-Paul Forgues	766
Mousseau à Sainte-Adèle	769

PARIS

Fernand et Thérèse Leduc	772
Riopelle au studio Paul Facchetti	775

MONTREAL

<i>Recent Quebec Painting</i>	780
Fin de l'engagement de Claude Gauvreau au <i>Haut-parleur</i>	784

1952

MONTREAL

Suicide de Muriel Guilbault	787
<i>Paintings by Paul-Émile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists</i>	787
<i>Dix collections au Musée</i>	792

PARIS

<i>Regards sur la peinture américaine</i>	793
<i>Jackson Pollock 1948-1951</i>	797
Riopelle et Isabelle Waldberg à la Galerie Henriette Niepce	801

Rencontre de Riopelle et de Samuel Beckett	806
<i>Signifiants de l'Informel</i>	808
Un art autre	809

NEW YORK

Marcel Barbeau chez Wittenborn	810
--------------------------------------	-----

MONTRÉAL

Marcelle Ferron et Robert Blair au Gesù	815
<i>Beauté baroque</i>	820

1953

LONDRES ET PARIS

<i>Opposing Forces</i>	825
Riopelle chez Craven et chez Pierre	826

MONTRÉAL

Breton rend hommage à Borduas	828
Retour des Leduc au Canada.....	829
70 ^e Salon du printemps	830
<i>Annual Exhibition of Canadian Painting</i>	831
Marcel Barbeau chez Agnès Lefort	833
Lecture publique de <i>Beauté baroque</i> de Claude Gauvreau	836
Bal masqué	837
Pierre Gauvreau	839
<i>La Place des artistes</i>	840
Une rétrospective automatiste?	850
Fernand Leduc	851
Été à Prévert	857
L'Échouerie	857
Marcel Barbeau	858
Françoise Sullivan	858

PARIS

Douze peintres et sculpteurs américains	858
Premier bilan de l'art actuel	864
Départ de Marcelle Ferron	866

NEW YORK

Départ de Borduas	867
<i>Younger European Painters</i>	867

1954

NEW YORK

Riopelle chez Pierre Matisse	881
------------------------------------	-----

MONTREAL

Exposition collective chez Tranquille	890
71 ^e Salon du printemps	893
<i>La matière chante</i>	898

PARIS

<i>Phases</i>	924
Riopelle	925
X ^e Salon de mai	925
« L'école du Pacifique »	927
Binning, Borduas et Riopelle à la Biennale de Venise	928
<i>Individualités d'aujourd'hui</i>	944
Riopelle à la Galerie Rive Droite	945

MONTREAL

Fernand Leduc et Pierre Gauvreau	949
Leduc à Radio-Canada	950
Mousseau au lycée Pierre Corneille	953
Borduas chez Agnès Lefort	958

Conclusion	965
------------------	-----

Bibliographie	977
---------------------	-----

Index	1005
-------------	------

C'EST UN VRAI
 COMPOSÉ EN NOUVEAU CORPS N° 10
 À 100% ALUMINUM
 LE PREMIER NOUVEAU À 100% ALUMINUM
 A ÉTÉ DÉVELOPPÉ PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
 PAR LES RECHERCHES ET LES TRAVAILLEURS
 DES USINES DE MANUFACTURE ALUMINUM
 À MONTRÉAL
 C'EST LE NOUVEAU
 C'EST LE NOUVEAU

1954

Rencontre de Ringuet et de Saint-John

Signifiants de l'Indigène

188

NEW YORK

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

188

CET OUVRAGE

COMPOSÉ EN MINION CORPS 11 SUR 13

A ÉTÉ ACHÉVÉ D'IMPRIMER

LE TRENTE NOVEMBRE MIL NEUF CENT QUATRE-VINGT-DIX-HUIT

ANNÉE DU CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DU REFUS GLOBAL

PAR LES TRAVAILLEURS ET LES TRAVAILLEUSES

DES PRESSES DE MARC VEILLEUX IMPRIMEUR

À BOUCHERVILLE

POUR LE COMPTE DE

LANCTÔT ÉDITEUR.

IMPRIMÉ AU QUÉBEC (CANADA)

Chronique du mouvement automatiste québécois

1941-1954

Voici la première histoire, écrite en français, du mouvement automatiste québécois.

Cet ouvrage ambitieux est une vaste enquête que l'historien d'art François-Marc Gagnon a menée pendant plus de douze ans. Une traversée d'histoires, de gestes et de questionnements qui ont profondément bouleversé le Québec de l'époque et ont permis son accession définitive à la modernité. L'aboutissement d'un gigantesque travail de recherche concernant l'ensemble des personnages qui ont façonné cette histoire singulière prenant ses origines dans le mouvement surréaliste européen.

François-Marc Gagnon brosse ainsi un large tableau d'époque, retraçant année après année, sur une période de quatorze ans — de 1941 à 1954 — les principaux faits et gestes de ce mouvement artistique. On y trouvera des extraits de tous les textes publiés dans la presse à l'occasion des expositions et d'autres événements d'artistes et d'intellectuels ayant signé le manifeste *Refus global* — Paul-Émile Borduas, Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbeault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan —, ainsi que des milliers de faits fascinants et souvent inédits qui mettent justement le mouvement automatiste québécois en relation avec le contexte international d'après-guerre. Les chercheurs et le public en général y trouveront leur compte, s'étonneront de telle prise de position controversée de l'un, se questionneront devant les attaques féroces d'un critique déchaîné ou les revirements inattendus de certains protagonistes. L'un et l'autre iront de découverte en découverte en se plongeant dans ces milliers d'anecdotes qui mêlent, parfois avec bonheur, la vie et l'engagement.

François-Marc Gagnon enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Spécialiste du peintre Paul-Émile Borduas, il a été conservateur invité de la récente rétrospective de ce peintre au Musée des beaux-arts de Montréal (1988). Son champ de recherche est l'art canadien ancien et moderne.



9 782894 850572

ISBN 2-89485-057-3